

કિંમત : રૂ. ૩=૭૫
બીજી સંગ્રહિત આવૃત્તિ
૧૯૬૪

પ્રકાશક :

કનુભાઈ વોરા,
વોરા એન્ડ કંપની,
પબ્લિશર્સ પ્રા. લિ.,
૩, રાઉન્ડ બિલ્ડિંગ,
મુંબઈ ૨.

મુદ્રક :

મોહનલાલ મ. બલમી,
ભીનાનંદ પ્રિ. પ્રેસ,
દરિયામહેલ,
સુરત.

મિત્ર પુત્ર વિનાયકને—

“રનેદથી, સૌજન્યથી,
હરે—હિદાયપથા ચકી,
સર્વને મિત્ર તું થયો,
આનંદવર્ષી વદનથી.”

*

“કાળ ઓ! તું તૃપ્ત થા
બાળ મુજ મોંધો હરી!
મા પ્રહાર નવો તું દે
ગુજમન્ત્ર વિરમ્ભતિનો ધરી.”

*

“જા ન બંધે રો કિયા
અશ્રુ જળ રેલાવીને
રમરણ મોંઘાં તાહરાં
તાળાં નિરંતર છો બને.”

*

“રમરણ ને શોકાશ્રુનો
બેદ કરતાં કયાં શીખુ?
ક્ષીરનીર વિવેક ઓ
પ્રભુ! ગુજકૃપાથી કરી શકું.”

—રમરણસંહિતા

विप्रो गहरणैर्गुर्वो ग्रन्थेन तु लपीयसी ।
इयं नः काव्यमीमांसा काव्यव्युत्पत्तिकारणम् ॥
राजशेखर

- "The meaning of any beautiful created thing is at least as much in the soul of him who looks at it as it was in his soul who wrought it."

ઋષિયજ્ઞાના યાજ્ઞિક

સંસ્કૃતના ગુજરાતી પ્રાધ્યાપકો વર્ષો સુધી ગુજરાતમાં જ ધણા નહિ, અને જે હતા તેઓમાં પણ અન્ય સાહિત્યક્ષેત્રોને મૂકીને અલંકાર, રસ અને ધ્વનિ જેવા કાવ્યશાસ્ત્રના વિષયોની મીમાંસામાં પ્રવૃત્ત થનારા અને ઉપયોગી લેખો લખનારા તો આંગણીને વેઢે ગણાય એટલા. આ થોડાઓમાં પ્રા. શ્રી રતિલાલ જાની છે એની જાણ મને એમણે વર્ષો પહેલાં દેવયાનીના ભાવસંક્રમણ વિશે આલેલી ચર્ચામાં ભાગ લીધો હતો ત્યારે થઈ હતી.

કાવ્યશાસ્ત્રના આ વિષયોની જે જાંડી મીમાંસા આપણા પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં થઈ છે તેની મૂલ્યવત્તા સૌ સ્વીકારે છે. જેમ વ્યાકરણની શાસ્ત્રીય તંત્રયોજનામાં તેમ અલંકારના નિપુણ નિરૂપણ અને વર્ગીકરણમાં પ્રાચીન ભારતનું પ્રદાન અપૂર્વ છે. કાવ્ય અને નાટકનો ધર્મ ભાવાનુક્રીતન છે, એની ઉત્તમતા ભાવની અભિવ્યક્તિમાં અને ધ્વનિમાં તેમ જ રસના આહ્લાદમાં છે એ આજે સર્વત્ર સ્વીકારાતી દૃષ્ટિનો પ્રથમ ઉદય અને સર્વાંગીણ વિકાસ ભારતમાં થયો હતો, એ સર્વમાન્ય છે.

પરંતુ આપણા એ પ્રદાનની મહાદર્દતા પ્રત્યે જુદા જુદા વિદ્વાનોના-વિદ્વર્ગોના-પ્રતિભાવો જુદા જુદા જોવામાં આવે છે. એક વર્ગ એમાં જ સર્વસ્વબુદ્ધિ સેવે છે, અહીં છે તેવું ખીજે ક્યાંય નથી એમ માને છે, એની સ્વતંત્ર પૃથક્ક્રિયા કે મૂલવણીની જરૂર ન માને એવો ભક્તિભાવ રાખે છે. ખીજો વર્ગ એવો છે જે આ પ્રાચીન મીમાંસાને આધુનિક પાશ્ચાત્ય વિચારણાની કસોટીએ ચડાવે છે અને મૂલવે છે. ત્રીજો વર્ગ એવો છે જે અલનત પશ્ચિમાસિંમુખ હોઈને આપણી આ સંપત્તિથી વિમુખ રહે છે.

આમ હોઈને, આપણી મીમાંસા પ્રત્યે અંધપરંપરાપ્રાપ્ત ભક્તિયી નહિ પણ સદ્સદ્ગુણો વિવેક કરનારી બુદ્ધિના ઉપયોગ પછી એની સાચી કિંમત સમજી અને સ્વીકારે એવા વિચારકો, અને એમના મીમાંસાલેખો, સવિશેષ આદરણીય અને પ્રશંસાપાત્ર બને છે.

આ લેખોમાં પ્રાધ્યાપક શ્રી. જાનીનો પ્રયત્ન આવો, આપણા સિદ્ધાન્તોને નવેસર સમજવાનો અને સમજાવવાનો છે. એમાં જે સિદ્ધાન્તોની સહજતાની પોતાને પ્રતીતિ થઈ છે એનું પાશ્ચાત્ય પંડિતોનાં આધુનિક મન્તવ્યોથી સમર્થન તો કરવામાં આવ્યું છે. પણ એમાં પ્રા. જાનીની દૃષ્ટિ એવી નથી કે પશ્ચિમનું પ્રમાણપત્ર મળે ત્યારે જ આપણી વિદ્યા સાચી ઠરે. એમનો ઉદ્દેશ જણાય છે પશ્ચિમના પક્ષપાતી પંડિતોને પૂર્વાભિમુખ કરવાનો; અને એમ હોય તો, એ હેતુથી પાશ્ચાત્ય કાવ્ય-મીમાંસકોની આપણા પ્રાચીન સિદ્ધાન્તોમાં સંમતિ છે એમ બતાવી આપવું એ સત્કાર્ય જણાય.

જો વિદ્યાને જીવતી અને વિદ્વત્તાને જાગતી રાખવી હોય તો આપણાં શાસ્ત્રોની કેવળ શ્રદ્ધામય સ્વીકૃતિ ન ચાલે, તત્ત્વપરીક્ષણ પછીની પ્રતીતિ સાથેની સ્વીકૃતિ જોઈએ. ઉપરાંત આ વિષયની પશ્ચિમમાં થઈ રહેલી અનેકમુખી ઉપાસનાની પણ સાદર સ્વીકૃતિ થવી જોઈએ.

આ ગ્રન્થમાં કર્તાનો ઉદ્દેશ પોતાના અધ્યયન-પરિશીલનનું ફળ રજૂ કરવાનો હોઈને એમાં કાંઈ પૂર્વપક્ષ સામે ઉત્તરપક્ષ માર્ગીને વિવાદ કરવાનો અવકાશ કે આશય નથી. પણ એક લેખનો પ્રસંગ અન્ય વિદ્વાન જોડે દૃષ્ટિભેદમાંથી બિપજ્યો છે, અને એમાં પ્રા. જાનીની સંયમિતા અને સૌમ્યતા જોવા મળે છે.

એ પ્રસંગ આ છે : શ્રી. રામનારાયણભાઈ પાઠકે, નવમી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદના સાહિત્યવિભાગના પ્રમુખ તરીકે, જે ભાષણ આપ્યું હતું તેમાંથી પ્રા. રતિલાલભાઈ જાનીએ અમુક કથનો ટાંક્યાં છે અને ચર્ચા છે. પ્રા. જાનીએ કહ્યું છે : “વિદ્વદ્વર્ષ ઓ. પાઠકની અંગત માન્યતા

માટે કાંઈને કશું કહેવાનું હોય નહિ. પણ એ માન્યતાને ધ્વન્યાલોકમાંથી પ્રકરણથી છૂટા પાડેલ અમુક વાક્યથી સમર્થન અપાય ત્યારે ધ્વનિકાર કે આનન્દવર્ધનનો મત પણ આવો જ હશે એવો ભ્રમ ઉત્પન્ન થાય.”

પ્રા. જાનીએ બતાવી આપ્યું છે એ પ્રમાણે ગુણોનો કાવ્ય જોડે સમવાયસંબંધ છે અને અલંકારોનો સંયોગસંબંધ છે એવો ભેદસ્વીકાર મગ્નટે ૨૫૪ શબ્દોમાં પ્રતિપાદિત કર્યો છે. એટલે કાંઈ આધુનિક વિદ્વાન એથી ભિન્ન મત સ્વીકારે, અને અલંકારનો પણ કાવ્ય જોડે સંયોગરૂપ નહિ પણ સમવાયરૂપ સંબંધ માને, તો ભલે એવો મત એ પોતાના મત તરીકે રજૂ કરે, પણ એ રજૂઆતથી એવો મત ધ્વનિકાર-કાવ્યપ્રકાશકાર આદિનો છે એવી ગેરસમજ ઊપજવાનો અવકાશ ન રહેવો જોઈએ. આવો પ્રા. જાનીનો આગ્રહ છે અને એ યોગ્ય છે. અને પોતાના આ આગ્રહના સમર્થનમાં, અથવા તો મગ્નટના અને જોને એ અનુસરનારો છે એ ધ્વનિકારના મતની રજૂઆતમાં, પ્રા. જાની આ વિષયના પરિશીલનની સારી પ્રતીતિ કરાવે છે.

આ પ્રશ્ન અંગે મને એમ લાગે છે કે અલંકારનો જે અનાગન્તુક તરીકેનો અર્થાત્ સમવાયરૂપ સંબંધ શ્રી. પાઈકે માન્યો છે તે, હું મારું છું તેમ, જો કાવ્યના શબ્દાર્થમય દેહ જોડેનો સંબંધ માન્યો હોય, કાવ્યના આત્મભૂત રસ જોડે નહિ, તો પ્રાચીનો અને અર્વાચીનો વચ્ચે મતભેદ રહ્યો ન ગણાય. કારણ કે માનવની કાયાને શોભાવવા માટે પહેરાતા અલંકારો એ દેહની સાથે જ જન્મ્યા નથી પણ સોનીએ ધડેલા આણીને પહેરવામાં આવે છે, એવું આગન્તુકત્વ કાવ્યના અર્થાલંકારોનું નથી. કાવ્યનો શબ્દાર્થમય દેહ એ અલંકારોને સાથે લઈને જ સરળય છે; પ્રથમ દેહ ઉદ્ભવે અને પછી અન્યતઃ આણેલા અલંકારોનું એ દેહ ઉપર પરિધાન થાય, એવો કાવ્યનો અને અલંકારનો સંબંધ નથી. અને આની સામે પ્રા. જાનીને પણ વાંધો ન હોય; એમનો વાંધો એટલો જ છે કે આ પ્રકારનું કાવ્યદેહ જોડેના અલંકારના સંબંધનું દર્શન

દ્રાઈ વિદ્વાન નિજમત તરીકે રજૂ ભલે કરે પણ એ વિદ્વાને એમણે બતાવી છે તેવી ગેરસમજ થવાનો અવકાશ ન રહે એ જોવું જોઈએ, અને કાવ્યનો દેહ અને કાવ્યનો આત્મા તથા એમની જોડેનો અલંકારનો સંબંધ એ મુદ્દાઓ પરત્વે પોતાનો મત તે પોતાનો મત છે, અને એનો પ્રાચીનોના મત જોડે સમન્વય શક્ય છે, એવું ૨૫૫૮ દરવું જોઈએ. અને જે અલંકારો રસ-પ્રતીતિને ઉપકારક છે તે રસની સાથે જ આપોઆપ વણાઈ જાય છે એવું તો ધ્વનિકાર પણ માને છે. પ્રા. જાનીએ પોતે આ ગ્રન્થમાં ધ્વનિસંપ્રદાયને વિશદરૂપે રજૂ કરતો જે લેખ ચાર વિભાગમાં આપ્યો છે તેના અલંકારને લગતા ચોથા વિભાગમાં આ બાબત ૨૫૫૮ જણાવી છે. પ્રશ્ન માત્ર એવા અલંકારો પરત્વે રહે છે, જે તત્ત્વતઃ રસને ઉપકારક ન હોય. જે અલંકારો રસનું પ્રકાશન કરનારા છે તે રસના અંતરંગ-ભૂત છે, જે રસને પ્રકાશિત કરનારા નથી તેને બહિરંગ માનવા રહે છે.

પ્રા. જાનીએ આ ગ્રન્થમાંના એકાદે લેખોમાં મગ્નપે આપેલા કાવ્યના લક્ષણની પરીક્ષા અને મૂલવણી, એમના જેવા પાસેથી જેવી અપેક્ષા રાખીએ તેવી સર્વગામી દષ્ટિથી કરી છે. મગ્નપના કાવ્યલક્ષણમાં એ ન્યૂનતા બતાવવામાં આવે છે કે એણે એમાં ધ્વનિ વિશે કેમ કંઈ કહ્યું નથી ? રસનો કેમ નિર્દેશ કર્યો નથી ? આ આક્ષેપ પરત્વે મગ્નપનો અભાવ હું એ રીતે કરું કે એણે લક્ષણમાં શબ્દ અને અર્થનો નિર્દેશ કર્યો તેમાં જ ધ્વનિનો અને રસનો સમાવેશ થઈ ગયેલો માની શકાય. કારણ કે લક્ષણમાં મૂકેલો ‘અર્થ’ શબ્દ ત્રણ પ્રકારના અર્થોને આલિંગે છે : વાચ્યાર્થ, લક્ષ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ; અને વ્યંગ્યાર્થમાં કાવ્યમાં પ્રધાન અર્થ રૂપે રહેલા વ્યંગ્યનો અર્થાત્ ધ્વનિનો અને ધ્વનિમાં અસંલક્ષ્યક્રમ ધ્વનિનો એટલે કે રસનો સમાવેશ આપોઆપ થઈ જાય છે.

વળી આ લક્ષણના સમર્થનમાં વિશેષ આમ પણ કહી શકાય : કાવ્યમાં દોષ ન પ્રવેશે એ માટે જાગરૂક રહેવું એ તો અહપતમ, પ્રથમ કવિધર્મ છે; ગુણની સંસિદ્ધિ અને રસની નિબ્પત્તિ સુધી પહોંચવાની જેની શક્તિ ન હોય એ કવિ પણ કમમાં કમ પોતાની કૃતિમાં દોષને ટાળવાનું કાર્ય કરી શકે; આથી લક્ષણમાં મગ્નપે બદોષી એ વિશેષણ

શબ્દાર્થો સાથે જોડાયું છે. અને, અર્થમાં રસનો સમાવેશ થઈ જ નથી છે એટલે, એ રસથી સમવેત મનાતા ગુણની સિદ્ધિ રસલક્ષી કવિએ કરવી ધટે; આ કારણે સમુગ્ધો વિશેષણ મૂક્યું છે. અને રસની દૃષ્ટિએ જે અલંકાર રસના પોષક હોય તે અલંકાર કાવ્યમાં હોય તો સાદું પરંતુ રસને અલંકારની અનિવાર્ય અપેક્ષા નથી રહેતી એ જોતાં સાલંકૃતિ: પુનઃ ક્વાપિ એ અંશમાંનું ક્વાપિ એ અન્યથા સાર્થક બને છે. મમ્મટના કાવ્યલક્ષણનું આ પ્રકારે સમર્થન શક્ય છે; શક્ય છે એટલું જ નહિ, ન્યાય છે.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના આવા નિપુણ ઉપાસકને શિરે આજે ત્રિવિધ કર્તૃવ્ય રહે: સંસ્કૃતમાં રચાયેલાં શાસ્ત્રોના સિદ્ધાન્તોનો સારો અને સાચો પરિચય ગુજરાતી દ્વારા કરાવવો; એ ક્ષેત્રમાં આપણા ભારતીય પૂર્વજોએ સાધેલા વિચારવિકાસનું અનુદર્શન કરાવી શકે એવો એ ગ્રંથોનો પરિચય આપવો; અને સર્વમાન્ય થયેલા સિદ્ધાન્તોમાં જે કંઈ સનાતન તત્ત્વ બુદ્ધિગોચર થાય તેનો આધુનિક કાવ્યકૃતિઓમાં યથાસંભવ વિનિયોગ કરી બતાવવો, એની મૂલવણીમાં એ તરવોની ઉપયોગિતા કટક્તી છે એ દર્શાવવું.

પ્રા. રતિલાલભાઈ જાનીએ આ ત્રણે પ્રકારે નિજ કર્તૃવ્ય બમળ્યું છે એનું સાક્ષ્ય આ પુસ્તક જ આપી રહે છે. રસ, જ્વનિ, અલંકાર અને ગુણો વિશેના એમાંના લેખો આપણા સિદ્ધાન્તોનો પરિચય કરાવનારા છે; દેવયાનીનું ભાવસંક્રમણ એ વિષયની ચર્ચામાં એ સિદ્ધાન્તનો અર્વાચીન વિનિયોગ થયો છે; અને દંડીકૃત કાવ્યાદર્શનો પરિચય આપતા લેખથી આપણી અન્યથા વિચારસમૃદ્ધિને કાવ્યરસિકોને સુલભ બની છે.

આ ગ્રંથની આ નવી આવૃત્તિનો સત્કાર કરીએ તે સાથે એ ઇચ્છા વ્યક્ત કરીશું કે આ વિષયમાં, આવી સરસ પ્રવૃત્તિમાં, પ્રા. જાની અવનવું પ્રદાન કરતા રહે અને સિદ્ધાન્તોના અદ્યતનીય વિનિયોગ દ્વારા તથા ગ્રામીન ગ્રંથોના પરિચયલેખો દ્વારા ઋષિયજ્ઞના સતત ઉદત “યાત્રિક” રહે.

રામપ્રસાદ ત્રે. બક્ષી

બીજી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના

બાર વર્ષના લાંબા ગાળા પછી 'કાવ્યશાસ્ત્ર'ની દ્વિતીય આવૃત્તિ બહાર પડે છે. આપણા વ્યાપારપ્રધાનવૃત્તિવાળા ગુજરાતમાં સાહિત્ય પ્રત્યે લોકાભિમુખતા કેટલી ? નવલિકા કે નવલકથાના કાલ્પનિક વિદારમાં ધડીઘર વારંવાર વિકૃતિઓની પાછી પર યત્ન—“Escapo from life” માટે—સામાન્ય રીતે શિક્ષિત ગણ્યો વર્ગ વચ્ચે દશે; કાકાસાહેબ કાલેલકર જેને “ચરાશી વાચન” કહે છે તેને જ વધાવવાનું કેટલાકને શરૂ થયું દશે; પણ વિવેચનના વિશેષ કરીને મૂળમૂલ સિદ્ધાન્તોની છણાવટ કરતા અધીના—અભ્યાસ તરફ વળનારા કેટલા ? વિવેચનપ્રકારના લેખનના વ્યવસાયને આર્થિક દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાનો હોય જ નહીં; નિત્ય વિકાસ પામતા, ક્ષણતા અને ફૂલતા, કળવણીના પ્રદેશમાં કોઈ સમાનધર્મી તેને અપનાવશે એ દૃષ્ટિએ સંતોષ માનવાનો. કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તોના તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરનારને આ પુસ્તક ઉપયોગી નીવડ્યું છે, એ પ્રતીતિ આત્મસંતોષ માટે પૂરતી છે. ગુજરાત યુનિવર્સિટીએ, મુંબઈ યુનિવર્સિટીએ, તથા શ્રીમતી નાથીબાઈ દામેદર દાકરસી મદિલા વિદ્યાપીઠે કાલેજના ઉચ્ચ વર્ગોમાં કાવ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસક્રમમાં આ પુસ્તકને પસંદગી—“recommended” તરીકે—આપી છે તેથી અભ્યાસી વર્ગને આ પુસ્તક ઉપયોગી બનાવવાની મદારી અંતરની ઇચ્છા થોડેધણે અંશે પાર પડી છે. અભ્યાસક્રમ નિયત કરનાર તે તે મંડળોની ગુણાનુરાગી દૃષ્ટિને ઉદ્દેશ્ય ન કરું તો ‘નશુરો’ ગણાઉં. વિદ્વાનોનો પરિતોષ અને અભ્યાસીઓને આકર્ષણ એ જ મારે મન મહત્વની વસ્તુ છે.

આ લક્ષમાં રાખીને બાર વર્ષના લાંબા ગાળામાં લખાયેલ મારા કેટલાક લેખોમાંથી આ વિષયમાં ઉપયોગી એવા જેવળે આ બીજી આવૃત્તિમાં ઉમેર્યા છે. ખાસ કરી ભાવનગરની ‘ગાંધી-સ્મૃતિ’ સંસ્થાની

વિદ્યાસલાના 'ભારતી'માંના મારો લેખ, "સંસ્કૃત વિવેચનસાહિત્યનો મૂળમૂત સિદ્ધાન્ત-રસ", મહત્ત્વનો લાગ્યો તેથી અહીં મૂક્યો છે. 'કાવ્યાદર્શ : પરિચ્છેદ ૧', એ શીર્ષકવાળા લેખના બે ભાગ, મહિલા વિદ્યાપીઠ અને મહિલા કોલેજનાં સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા, પ્રસ્તુત વિષયમાં ઉપયોગી લાગવાથી અહીં લીધા છે. પહેલી આવૃત્તિમાંના માત્ર એક જ લેખ "વેણી સંહાર નાટકમાં નાયક કાણુ ?" આ આવૃત્તિમાં છોડી દીધો છે.

આ બીજી આવૃત્તિમાં મને પ્રોત્સાહન આપનાર સર્વ સ્નેહી વર્ગનો હું આભારી છું. બધાનો નામનિર્દેશ શક્ય નથી પણ બે નામનો ખાસ ઉલ્લેખ ન કરું તો ઋણમુક્ત ન બનું. આ બે નામ તે વિલેપાર્ણેની મીઠીખાઈ કોલેજના ત્રિદ્વર્ણ આચાર્ય શ્રી અમૃતલાલ બી. યાત્રિક તથા અભ્યાસરત અધ્યાપક શ્રી. ભૃગુરાય અંગરિયા. 'જીવનની તકકીર્તિ'માં અને ઘેરી કરુણ ઘટનાઓને અંગે આ પ્રકાશનનું કામ સમૂળ્યું મૂકી દઉં એવે અણીને વખતે જે ભાર આ બન્ને વિદ્યારસિકોએ પોતાને માથે લઈ લીધો છે તે બદલ હું તેમનો ઋણી છું.

અને મીઠીખાઈ કોલેજ સાથે સંકળાર્ણે મુંબઈ યુનિવર્સિટીના અનુસ્નાતક વિદ્યાર્થીઓને પીએચ. ડી.ની ઉપાધિ માટે માર્ગદર્શન કરાવનાર, કાવ્યશાસ્ત્રના ઉત્તમ જ્ઞાતા શ્રી. રામપ્રસાદ બક્ષીએ આ પ્રકારની ચર્ચાના સત્કાર કરતો લેખ આ આવૃત્તિ માટે લખી આપ્યો છે તે બદલ હું તેમના પ્રત્યે મારી હાર્દિક કૃતજ્ઞતા વ્યક્ત કરું છું.

પુસ્તકમાં રહી ગયેલા મુદ્રણદોષો પ્રત્યે સહૃદય વાચકોને ઉદાર દષ્ટિ રાખવા વિનંતી કરું છું.

કારવિત્રી અને ભાવવિત્રી - બન્ને પ્રકારની પ્રતિભાને આ પુસ્તક રુચે, કેમકે एकः सत्ते कनकमुपलस्तपरीक्षाक्षमोऽन्यः । હેતુ, કવિ બાધરનની જેમ કહેવાનું મન થઈ જાય છે :-

Farewell, with him alone may rest the pain, If such there were, with you the moral of his strain."

દીવા ન પરા, ભાવ ન ગરા.

જાની રતિસાલ જગન્નાથ

પહેલી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના

‘કાવ્યાલોચન’ ગુજરાતના કાવ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓ પાસે મૂકતાં સદજ હર્ષ થાય છે; સાથેસાથ વિદ્વાનો પાસે રજૂ કરતાં સંક્રામ પણ અનુભવું છું કેમકે “વલ્લભપિ શિક્ષિતાનામાત્મન્વપ્રયયંચેતઃ।” “દૌમુદી,” “પ્રસ્થાન,” “માનસી,” “સામલક્ષ કોલેજ મે’ગેઝીન,” છત્યાદિ સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા મદારા અલંકારશાસ્ત્ર વિષયના લેખો તથા એ જ વિષયનું વિવેચન કરતાં ‘રેડિયો-વાર્તાલાપ’નાં મદારાં લખાણો અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને ઉપયોગી નીવડે એ દષ્ટિએ અન્યથ કરવાનું ઉચિત માન્યું છે. વિવેચનના મૂળમૂલ સિદ્ધાંતોનું જ્ઞાન હોય તો જ કાવ્યનું સાચું મૂલ્યાંકન થઈ શકે છે અને સામાન્ય વાચકવર્ગ પણ કાવ્યની હૈયોપાદેયતાનો ખ્યાલ ત્યારે જ મેળવી શકે છે. કાવ્યાદર્શકાર દર્શીનું મન્તવ્ય આનો પુરાવો છે :

“ગુણદોષાન્યાસ્રજઃ કયં વિમજ્જતે નરઃ।

કિમન્યસ્યાધિકારોઽસ્તિ રૂપમેદોપલબ્ધિષુ ॥

વળી ભારત સ્વતન્ત્ર થયા પછી પ્રાન્તીય ભાષાઓને ઉચ્ચ શિક્ષણમાં માધ્યમ તરીકે સ્થાન અપાવું જાય છે તેથી ગુજરાતીમાં પણ જુદા જુદા શાસ્ત્રના અન્યોની અનિવાર્ય જરૂરિયાત જોઈ થઈ છે. આપણે ત્યાં આવાં પુસ્તકો અદ્યપસંખ્ય જ છે તેથી Rhetoricos—કાવ્યશાસ્ત્ર—નો અભ્યાસ કરતા કોલેજના વિદ્યાર્થીઓને કંઈક માર્ગદર્શન મળે એ માન્યતા પણ આ લેખોને પુસ્તકરૂપે પ્રસિદ્ધ કરવાનું સાહસ કરાવી રહી છે.

‘કાવ્યાલોચન’-એ અભિધાન આ લેખોના સમસ્ત હાર્દને વ્યક્ત કરવામાં પર્યાપ્ત નથી તો પણ તે ધણે અંશે કાવ્યનાં ઘટક તત્ત્વોનું નિરૂપણ એવા અર્થનું સૂચન કરી શકે છે એમ માની પસંદગીમાં લીધું છે. અલંકારશાસ્ત્રમાં ગુણ, દોષ, કાવ્યની વ્યાખ્યા, જુદા જુદા સંપ્રદાયો, તેમજ કેમિક વિકાસ, કવિસમય ઇત્યાદિ વિષયો ચર્ચામાં લેવાયા છે. ધ્વનિસંપ્રદાયને વિશેષ મહત્ત્વ આપી આધુનિક સમયના પશ્ચિમના અલંકારશાસ્ત્રના નિષ્ણાતોની કેટલીક માન્યતાઓ પુષ્કળાત્મક દૃષ્ટિએ અભ્યાસ માટે રજૂ કરી છે. એક રીતે એમ પણ કહી શકાય કે ધ્વનિ—Suggestion is the soul of poetry—નું મંડન એ વ્યાપક દૃષ્ટિ રહી છે. સંસ્કૃતમાં કાવ્યશાસ્ત્રની ચર્ચાનો મુખ્ય વિષય ધ્વનિને અનુલક્ષીને છે એના સમર્થન માટે એક સહેજ લાંબું અવતરણ આપું છું. :

“Anandavardhana saw the essence of the poetic meaning in the suggested or implied sense rather than in the literal meaning of the words of the poem. In the end the theory of suggestion prevailed and together with the classification of poetic emotions formed the keystone of almost all the important works on poetics after the 12th century. A fair proportion of the vast literature of poetic theory in Sanskrit is somewhat arid rhetoric. But even when this is discounted there remains much interesting literary criticism and aesthetic theory at least as well worth reading as Aristotle’s Poetics or Horace’s Ars Poetica and in many ways much more sensitive in its approach to poetry than either of these works.”

Prof. John Brough M. A., D. Litt.

Prof. of Sanskrit in the University of London.

નાટક પણ કાવ્યશાસ્ત્રના એક વિભાગ તરીકે હજારેક વર્ષથી સ્વીકારાયેલ છે. કવિશાલસર્વજ્ઞ હેમચન્દ્રાચાર્યે “કાવ્યાનુશાસન”માં ૩૫૬ ઉપર એક પ્રકરણ આપ્યું છે અને વિશ્વનાથે પણ દસ્યકાવ્ય તરીકે ૩૫૬ના પ્રમેદો “સાહિત્ય-દર્પણ”ના છઠા પરિચ્છેદમાં આપ્યા છે. આથી જ “વેણી-સંહાર નાટકમાં નાયક કાણુ ?” એ લેખ આમાં પ્રસિદ્ધ કર્યો છે. ‘દેવવાનીનું ભાવસંક્રમણ’ પણ એ દષ્ટિએ જ મૂકેલ છે. આપાતતઃ મિત્ર ભિન્ન લાગતા દેહલાક લેખોનું આ દષ્ટિએ આ પુસ્તકમાં પ્રસિદ્ધ કરવામાં ઔચિત્ય તો છે જ. આખા શાસ્ત્રને અમુક ટૂંકા લેખો કે લખાણોમાં સમાવી દેવાય એ સંભવિત નથી તોપણ જેટલું અને તેટલું આપી છૂટવાનો મોહ લખતી વખતે ત્યજી શકાયો નથી. આને લીધે સમજવામાં ક્યાંક કઠિનતા જેવું બાસે તો નિભાવી લેવાનું. ધ્વનિસંપ્રદાય વગેરે વિષયો પર લખાયેલ લેખોને લગતું જ વિવરણ “રેડિયો વાર્તાલાપ”માં હોવાથી ક્યાંક પુનરુક્તિદોષ આવે કે ચર્વિતચર્વણ જેવું બને અને લખાણમાં શૈલીભેદ રહે એ સ્વાભાવિક છે તેથી ઉદાર દષ્ટિ રાખવાની. મહારે તો વિરાપ્તિ જ કરવાની રહી. મહારા અભ્યાસમાંથી જે મહેં તારવ્યું તે અહીં મહારી ભાષામાં મૂક્યું છે. પૂર્વ સુરિઓએ અને અત્યારના વિદ્વાનોએ જે માર્ગ બતાવ્યો છે તેથી જ ગતિ યર્ધ શકી છે. અસંકારશાસ્ત્રનો વિચાર કરું છું ત્યારે મદને લાગે છે કે :

તિતીર્થુર્દુસ્તરં મોહાદુઃકપેનાસ્મિ સાગરમ્ ।

ઈ. સ. ૧૯૫૦ ના નવેમ્બરથી ૧૯૫૧ સુધીના વર્ષના ગાળામાં મદને ભારતીય વિદ્યાભવન સંચાલિત અંધેરી કોલેજમાં સંસ્કૃતનાં પ્રાધ્યાપક તરીકે કામ કરવાનું પ્રાપ્ત થયું. તે દરમિયાન મહારી ગેરહાજરીમાં આ પુસ્તક છપાયું છે. સારીએ વિદ્યાર્થીઆલમમાં પાઠ્યપુસ્તકો ઉપર ઉપયોગી ટિપ્પણ, માટે પ્રસિદ્ધિ પામેલા ભાઈશ્રી. જ. મ. આંસરે (M. A. LL. B.)

પરિશ્રમપૂર્વક તે કામ ઉપાડ્યું તે માટે તેનો ઉપકાર માનું છું. લેખકની ગેરદાનરીમાં જ્યારે પુસ્તક છપાય ત્યારે વિભાગ પરત્વેની કેટલીક બિલુપ રહી જાય એ સદજ છે. “કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણ અને અલંકાર” બે વિભાગમાં તથા ‘ધ્વનિસંપ્રદાય’ ચાર વિભાગમાં માસિકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલ તે અહીં દરેક એક લેખરૂપે જ મુકાયેલ છે પરંતુ અન્ય સ્થળે આનું સ્પષ્ટીકરણ કર્યું છે; તેથી આવી બિલુપો કે મુદ્રણ વગેરેની સામે તેવી ક્ષતિઓ દરગુજર કરવાની વિચારિત કરું છું.

આ પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કરવામાં એક યા બીજી રીતે સહાય કરનાર સર્વનો ઉપકાર માનું છું; ખાસ કરીને સૂચિ તૈયાર કરવા માટે ત્રણ પ્રાધ્યાપક બંધુઓ—શ્રી ઉપેન્દ્ર પંજા, શ્રી તખુલા પરમાર તથા શ્રી શશિન્દ્ર ઓઝા—નો. આ લેખો લખવાની જેમણે મદને પ્રેરણા આપેલી તે બંને નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપકો અને સમર્થ કેળવણીકારો પ્રિ. ડૉ. યાત્રિક અને પ્રો. એચ. બી. બીડેનો જાહેરમાં આભાર માનું છું. ધરશાળા પ્રેસના સંચાલકોએ જે ધીરજથી કામ કર્યું છે અને વિલંબ થયા છતાં પણ સદાનુભૂતિ દાખવી છે તે માટે ઉપકાર ન સ્વીકારું તો ‘નગુણો ગણાઉં.’

અત્યારના સમયમાં સિનેમા તથા રેડિયોના આકર્ષણમાં અટવાયેલો વર્ગ આવા પ્રકારના પુસ્તકને આવકાર ન પણ આપે પરંતુ તદ્દરોને દુએ તથા અભ્યાસીઓનો સત્કાર પામે તો મહારા પરિશ્રમને સફળ થયો ગણીશ.

જાની રતિલાલ જગન્નાથ

અનુક્રમ

૧. મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યાની ચર્ચા	૧૭
૨. કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણ અને અસંકાર :	
વિભાગ ૧	૨૧
વિભાગ ૨	૨૯
૩. સંસ્કૃતમાં સક્રિયવિવેચન :	
મૂળમૂલ સિદ્ધાન્તની દ્રષ્ટિએ	૪૬
૪. કાવ્યનો ગુણ : પ્રસાદ	૬૧
૫. સાદિત્વની રસસૃષ્ટિમાં વીરનું સ્થાન	૬૮
૬. ધ્વનિસંપ્રદાય	૭૭
" વિભાગ ૧	૮૪
" વિભાગ ૨	૯૦
" વિભાગ ૩	૯૭
" વિભાગ ૪	૧૧૪
૭. અલકારસ્વરૂપ	૧૨૮
અર્થાલંકારોનો પરસ્પર સંક્રમ બેદ	૧૩૩
૮. કાવ્યાદર્શ : પરિચ્છેદ ૧	૧૪૧
" વિભાગ ૨	૧૫૪
૯. કવિસમય : સંસ્કૃત કાવ્યમાં	૧૫૮
૧૦. 'દેવયાની'નું ભાવસંક્રમણ	૧૬૮
૧૧. અર્થાન્તર-યાસ	૧૭૭
સમિ	

કાવ્યાલોચન

મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યાની ચર્ચા

૧. દેવતાના અવતાર જેવા મનાતા મમ્મટાચાર્યે કાવ્યપ્રકાશમાં કાવ્યનું સ્વરૂપ નીચે પ્રમાણે દર્શાવ્યું છે :- “દોષવિનાના, ગુણવાળા, વળી ક્યાંક અલંકાર વિનાના ચબ્દાર્થ તે કાવ્ય.”

આ કાવ્યમાં લક્ષણ હોય તો લક્ષણ તરીકે તેની યોગ્યતા માટે પરીક્ષા કરવી જોઈ એ. લક્ષણ એ અસાધારણ ધર્મ—‘Differentia’—નું પ્રતિપાદન છે. કોઈ વસ્તુનું લક્ષણ આપવું એટલે કે એવો તદ્દગત ધર્મ આપવો કે જેથી તદ્દતર વસ્તુથી તેની વ્યાવૃત્તિ થઈ શકે. ખીણ રીતે કહીએ તો લક્ષણ ત્રણ દ્વય—અવ્યાપ્તિ, અતિવ્યાપ્તિ, અને અસંભવ—થી રહિત ધર્મ છે. “Definition must neither be too wide, nor too narrow, nor impossible.” આવા પ્રકારના લક્ષણ તરીકે મમ્મટાચાર્યની કાવ્યની વ્યાખ્યા સ્વીકારી શકાય કે ?

પ્રથમ કાવ્ય એટલે [શબ્દ અને અર્થ; આ શબ્દાર્થનાં ત્રણ વિશેષણ—દોષવિનાના, ગુણવાળા, ક્યાંક અલંકાર રહિત. ધ્વનિસમ્પ્રદાયના પ્રવર્તક આનન્દવર્ધનના અનુયાયી તરીકે, એના જ સિદ્ધાન્તોના મહાન પ્રચારક તરીકે મમ્મટાચાર્યે ધ્વનિ વિશે કેમ કોઈ કહ્યું નહિ ? વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ અને રસધ્વનિ એ ત્રણ પ્રકારમાં રસધ્વનિને જ જો ઉત્તમ ગણેલ છે તો વ્યાખ્યામાં રસ વિશે કેમ ઉલ્લેખ કર્યો નથી ? કાવ્યના ઉત્તમ, મધ્યમ અને અધમ એમ ત્રણ વિભાગ ધ્વનિના ધોરણે જ કરેલ છે; ‘વાચ્યથી વ્યંગ્ય ચડી જતાં ઉત્તમ’ ‘ગૌણવ્યંગ્યવાળું તે મધ્યમ,’ ‘અવ્યંગ્ય એટલે અસ્ફુટ વ્યંગ્ય તે ચિત્ર કે અધમ’ આમ ત્રણ વિભાગ

ધ્વનિના ધારણે જ કરેલ છે. તો પછી કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ધ્વનિ કે રસધ્વનિને: ઉદ્દેશ્ય કેમ નથી ?

એક વસ્તુ આપણે બૂલવી જોઈએ નહિ. ગ્રામ્યીન દિન્દમાં, શું રાજકારણના, શું સાહિત્યના કે શું કાયદાના બંધારણના પ્રમાણભૂત ગણાતા લેખકોએ પ્રાયશઃ તદ્દન નવું જ કહીએ છીએ—નવું જ કહેવા છતાં—એવો દાવો કરેલ નથી. પુરોગામીઓના સિદ્ધાન્તો જ જાણે કે સ્વીકાર્યા હોય અને તેમાંથી જ પોતાના સિદ્ધાન્ત રૂઝવત થતા હોય તેમ દર્શાવવા તે તે લેખકોએ પ્રયત્ન કરેલ છે. મમ્મટે પણ બધા સમ્પ્રદાયોનો સમાવેશ કરવા પ્રયત્ન કર્યો હોય તેમ લાગે છે. લામહના અલંકાર-સમ્પ્રદાયને ‘ક્યાંક જ અલંકારરહિત’ એમ કહીને સ્થાન આપ્યું છે. કાવ્યનો આત્મા રીતિ અને ગુણોથી ઉત્પન્ન થતી વિશિષ્ટ પદ્ધતિના તે રીતિ,—એમ કહેનાર રીતિસમ્પ્રદાયના સ્થાપક વામનના મતને અનુકૂળ થવા ‘ગુણોવાળા’એ વિશેષણ વાપર્યું છે. કાવ્ય પ્રાયશઃ દોષ વિનાનું હોવું જોઈએ એમ સર્વ કબૂલ કરે જ. દૃષ્ટી કહે છે કે જરા જોટલા દોષની કાવ્યમાં ઉપેક્ષા કરવી નહિ, શરીર લઈ જ સુંદર હોય તોપણ કાઢના એક જ હાથથી દુર્લભ બને છે. આમ હોવાથી ‘દોષ વિનાના’એ વિશેષણ મૂક્યું છે. આમ બધા સમ્પ્રદાયોનો સમાવેશ કરવા જતાં, મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યા પોતાનાં મન્ત્રવ્યોને અનુકૂળ રહીને સુગમ બની શકી નહિ અને ‘વદતો વ્યાધાત’ જેવી સ્થિતિ પણ ફેટલેક અંશે થઈ.

શબ્દ અને અર્થને કાવ્યનું શરીર ગણવાનો રિવાજ પરંપરાગત જ હતો. મમ્મટના પુરોગામીઓ અને ત્યાર પછીના આલંકારિકોએ કાવ્યને પ્રથમ શબ્દ અને અર્થ તરીકે ગણાવેલ છે. ફેટલીક વ્યાખ્યાઓ લઈએ :—
 “શબ્દાર્થો સહિતો કાવ્યમ્” (લામહ), “શબ્દાર્થો કાવ્યમ્” (રુદ્રટ),
 “શબ્દાર્થશરીરં નાવન્ કાવ્યમ્” (આનન્દવર્ધન), “શબ્દાર્થો નિર્દોષો

સગુણૌ પ્રાયઃ સાલકારૌ કાવ્યમ્” (વાગ્ભટ), “અદોયૌ સગુણૌ સાલકારૌ
 ચ શબ્દાર્યૌ કાવ્યમ્” (હેમચન્દ્ર); “શુણાલંકારસહિતૌ શબ્દાર્યૌ દોષવર્જિતૌ
 કાવ્યમ્” (વિદ્યાનાથ)

આ પ્રમાણે આલંકારિકાએ કાવ્યને શબ્દાર્યત્વં બનેલું કહ્યું છે.
 “શબ્દાર્ય” એ હન્દસમાસ વાપરીને શબ્દ અને અર્થનું સરખું પ્રાધાન્ય
 સૂચવ્યું છે, સારા કાવ્યમાં ચમત્કારિક શબ્દ અને ચમત્કારિક અર્થ બન્નેની
 જરૂર તો છે જ. ત્યારે કાવ્યમાં પ્રધાનપણે ચમત્કૃતિ શબ્દની કે અર્થની ?
 હૃદી કાવ્ય માટે કહે છે કે “ચમત્કારજનક અર્થવિશિષ્ટ પદસમૂહ.”
 જગન્નાથ કહે છે, — “રમણીય અર્થને પ્રતિપાદન કરનાર શબ્દ એ જ
 કાવ્ય.” કાવ્યાદર્શના કર્તા અને રસગ્રાધરના રચનાર બન્ને શબ્દચમત્કૃતિને
 કાવ્યમાં વધારે પ્રાધાન્ય આપે છે.

પોતાના મતનું મંડન અને પ્રતિપક્ષનું ખંડન કરતાં જગન્નાથ
 કહે છે, “કાવ્યશબ્દ”નો વાચ્યાર્થ ‘શબ્દ અને અર્થનું જોડણું’ એમ
 નથી કેમકે એમ માનવાને પ્રમાણ નથી. લોકના સામાન્ય વ્યવહારમાં
 પ્રયોગ એમ છે કે ‘કાવ્ય તાણીને બોલાય છે’ ‘કાવ્ય સાંભળ્યું પણ
 અર્થ સમજાયો નહિ.’ આવા પ્રયોગો એમ સાબિત કરે છે શબ્દવિશેષ જ
 કાવ્ય એટલે શબ્દાર્થ અને અર્થ, અને ઉપર દર્શાવેલ લોકવ્યવહારના
 વાક્યમાં કાવ્યનો અર્થ ‘શબ્દ’ એમ લક્ષણાથી લેવો એમ જો તમે
 કહો તો અમે તમને પૂછીશું કે જ્યાં કાવ્ય શબ્દનો વાચ્યાર્થ શબ્દ અને
 અર્થ બન્ને છે એમ સિદ્ધ ન થાય ત્યાં સુધી મુખ્યાર્થના બાધનો નિશ્ચય
 થયા વિના લક્ષણોનો પ્રયોગ સંભવી કે કેમ શકે ? બીજું વેદપુરાણને
 માટે જે રીતિ છે તે જ કાવ્ય માટે અનુસરવી જોઈએ. જો એમ દલીલ
 કરો કે આસ્વાદનું ભાન કરાવવામાં શબ્દ અને અર્થ બન્ને ઉપયોગી છે
 માટે શબ્દ અને અર્થ બન્ને કાવ્ય તો તમારા કથન પ્રમાણે અતિવ્યાપ્તિ-
 દોષ આવશે. રાગ, અભિનય વગેરે રસના બ્યંજક હોવાથી આસ્વાદના

જ્ઞાન દરાવનાર તરીકે કાવ્ય લેખવા પડશે. બીજા પ્રશ્ન એમ ઉપરિચ
યશે કે શબ્દ અને અર્થ બન્ને ભેગા મળીને કાવ્ય કે દરેક જુદે જુદે :
કાવ્ય ? જો પહેલું કબૂલ રાખો તો ‘આ શ્લોક વાક્ય છે. કાવ્ય નથી
એમ કહેવું પડશે; જો બીજું કબૂલ રાખો તો એક શ્લોકમાં બે કા
(શબ્દરૂપ કાવ્ય અને અર્થરૂપ કાવ્ય) થશે. માટે “ અસૌક્રિક આસ્ત
આપનાર અર્થને પ્રતિપાદન કરનાર શબ્દ એ જ કાવ્ય.” કાવ્યમાં શબ્દ
અમરૂતિને પ્રધાન માનવાને લીધે, જગન્નાથના લખાણમાં અનુપ્રાસ, ઝ
ઝમકતું જોમ જોવામાં આવે છે. કાવ્ય વિશે તેનું મત્તાવ્ય તેના જ એ
શ્લોકના પૂર્વાર્ધમાંથી જ મળી આવે છે :—

“ નિર્દૂપણા ગુણવર્તી રસભાવપૂર્ણા
સાલ્કૃતિઃ શ્રવણકોમલવર્ણરાજિઃ ।
સા મામકીનકવિતેવ મનોઽભિરામા
રામા કદાપિ હૃદયાન્મયામ નાપયાતિ ॥

જગન્નાથની દલીલમાં કેટલેક દરજ્જે તથાંશ છે એમ સ્વીકારી
તોપણ નીચે દર્શાવેલ અભિપ્રાય પણ લક્ષમાં લેવા જેવા તો છે જ
“ Good poetry stands midway between prose and mus
The moment it is possible to say here the delig
given is sensuous and due to the form alone or h
the delight given is intellectual and due to the ic
alone, at that moment poetry ceases to be of t
highest quality.” અહીં આચાર્ય આનંદશંકર દ્રુપતા શબ્દો દા
ઉચિત ધારું છું :—“કાવ્ય એ કાન્તદર્શીની દષ્ટિ; પછી એ ગદ્ય હો
પદ્ય હો. પદ્યમાં અર્થસંગીત સાથે શબ્દસંગીતનો સદચાર તેટલું
ગદ્ય કરતાં કાવ્યને વિશેષ અન્તરંગ, અને ગદ્યમાં જેટલો શબ્દસંગીત

અભાવ તેટલું તે કાવ્યને બહિરંગ.” (નવમી ગુ. સા. પરિપક્વના પ્રમુખસ્થાનેથી.) E. A. Greening Lamborn તેના “The Rudiments Of Criticism માં કહે છે કે “There is a much finer and more subtle music in poetry than the mere rhythm and rimes of verse can impart. It lies in the poet's choice of melodious words and in their harmonious arrangement; it is a charm common as well to prose as to poetry, and is the secret of greatness, of ‘the grand style,’ in both.” (Page 30)

હવે મસ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યામાં વિશેષણની યોગ્યતા વિચારીએ. જગન્નાથ કહે છે કે “શુભોવાળા અને ક્યાંક જ અલંકારરહિત” એ વિશેષણ કાવ્યની વ્યાખ્યામાં મૂકવાં ઉચિત નથી. “આકાશે ઉગિયો શશિયર સોળ કળા” એ જો દ્વતી, અલિસારિકા, વિરહિણીથી બોલાય તો અલિસરણ કરવું, કે ન કરવું કે હવે પ્રાણ રહેશે નહિ એમ ક્રમે કરીને વ્યંજ્ય અર્થ સમન્વય, “સૂર્ય આઘમ્યો.” એ વાક્યનો પ્રકરણ, વક્તા વગેરેની સહાયથી વ્યંજ્ય અર્થ વિવિધ થાય છે. આવાં વાક્યોમાં શુષ્ક કે અલંકાર નથી અને સર્વમાન્ય ચમત્કારરૂપ કાવ્યત્વ તો છે જ. જો શુષ્ક અલંકાર રહિત વાક્યો કાવ્ય તરીકે લેખી શકાય તો “શુભોવાળાં અને અલંકારવાળાં” એવાં વિશેષણો કાવ્યના લક્ષણમાં કેમ સાર્યક ગણાય ?

વિશ્વનાથ મસ્મટની વ્યાખ્યાની ચર્ચા કરતાં કહે છે, ‘શુભોવાળા’ એ શબ્દ અને અર્થના વિશેષણ તરીકે મુકી શકાય નહિ શુભો, મસ્મટની જ વ્યાખ્યા પ્રમાણે, કાવ્યમાં પ્રધાનભૂત અંગી રસના જ ધર્મો છે—જેમ શૌર્યાદિ આત્માના ધર્મો છે. એમની સ્થિતિ અચલ છે એટલે કે અન્ય વ્યતિરેકથી રસની જ સાથે રહે છે.

ત્રણ ગુણો માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ ક્રમે કરીને ચિત્તની ત્રણ અવસ્થા પ્રતિ, વિસ્તાર, અને વિકાસને લાવે છે. ગુણોનો સાક્ષાત્ સંબંધ કાવ્યના આત્મભૂત રસ સાથે છે, નહિ કે શરીરરૂપ શબ્દ અને અર્થ સાથે. રસના ધર્મોત્તે શબ્દાર્થના વિશેષણ તરીકે વાપરવા એ તો ‘વદતોઽપ્યાધાત’ જ કહેવાય. રસને અભિવ્યંજક યાવ એવો ગૂઢ અભિપ્રાય દર્શાવવા ‘ગુણ-વાળા’ એમ વિશેષણ વાપર્યું છે એ જો કહે તો ઉચિત નથી. જો રસ નથી તો ગુણ નથી; જો રસ છે તો છી ‘રસસ દત’ એમ કહેવાને બદલે ‘ગુણસહિત’ એમ કેમ કહે છે ? આ લાગમાં ‘માણસો વસે છે’ એમ કહેવાને માટે ‘સૌયં રત્નું છે’ એમ શા માટે પ્રયોગ કરવો ? ગુણ-ભિવ્યંજક શબ્દ અને અર્થ કાવ્યનો ઉત્કર્ષ સાધે છે, નથી દર્શાવતા કાવ્યત્વ કે સ્વરૂપ. આમ કાવ્યના અસાધારણ ધર્મ નહિ હોવાથી લક્ષણમાં વાપરી શકાય નહિ તે જ પ્રમાણે “અલંકારવાળા” એ વિશેષણ પણ ઉચિત નથી. અલંકારો, બાહ્ય અલંકાર દ્વાર અને કુપ્રકલ જેવા છે; કાવ્યના શરીરરૂપ શબ્દ અને અર્થની સાથે રહે છે, આત્મભૂત રસની સાથે તેમનો સાક્ષાત્ સંબંધ નથી. કેટલીક વખત રસને પ્રતિકૂળ પણ હોય છે. જ્યાં રસ છે ત્યાં કાવ્યમાં અલંકારની જરૂર નથી, જો હોય તો ઔચિત્યપુરઃસર યોગ્યતા હોવા જોઈએ, નહિતર રસમાં ક્ષતિ લાવે. જો રસ કાવ્યમાં ન હોય તો જ અલંકાર કાવ્યત્વ અર્પે અને તે પણ ચિત્ર કે અધમ કાવ્ય બનાવે. અલંકારરહિત રસવાળું કાવ્ય જો ઉત્તમ પ્રકારનું કાવ્ય હોય તો “અલંકારવાળા” એ વિશેષણનો કાંઈ અર્થ નથી, અસ્થાને છે.

હવે “દોષરહિત” એ વિશેષણની ટીકા કરતાં વિચિત્રતા કહે છે:- મુખ્યતઃજ (સાતમા ઉદ્દાહરણમાં) કાવ્યના દોષો ગણાવ્યા છે એટલે કે દોષરહિત પણ કાવ્ય સંભવી શકે દોષ હોવા છતાં પણ ઉત્તમ પ્રકારના શ્લોકોને મુખ્યતઃજ કાવ્ય તરીકે સ્વીકાર્યા છે, તો પછી

કાવ્યના લક્ષણમાં “અદોષો” શા માટે ? જો દોષવાળા ભાગમાં કાવ્યત્વ ન સ્વીકારવું એમ કહે તો એક શ્લોકમાં થોડોક ભાગ કાવ્ય અને થોડોક ભાગ અકાવ્ય બનશે. આમ પણ ગણી ન શકાય કેમકે દોષ, એટલે મમ્મટની વ્યાખ્યા પ્રમાણે, કાવ્યના મુખ્ય અર્થ-રસમાં ક્ષતિ લાવનાર. રસમાં જો ક્ષતિ થતી હોય તો આખો શ્લોક દૂષિત બને, નહિ કે અમુક જ ભાગ. નિત્ય અને અનિત્ય દોષની વ્યવસ્થા પણ રસમાં ક્ષતિ લાવવાના ધોરણે જ કરી છે. આમ દોષ આખા કાવ્યને દૂષિત કરે. “અદોષમાં” ‘અ’નો અર્થ “થોડો દોષ” એમ પણ ન કરી શકાય કેમકે તે પ્રમાણે દોષરહિત પ્રબંધ કાવ્ય જ નહિ કહેવાય.” જો સંભવ હોય ‘તો ઓછા દોષવાળું’ એવા બચાવને વિશ્વનાથે લૂઝો ગણ્યો છે. વિશ્વનાથ ૨૫૪ કહે છે કે ‘દોષરહિતપથ’ એ કાવ્યનો ઉત્કર્ષ દર્શાવે છે, કાવ્યનો અસાધારણ ધર્મ પ્રતિપાદન કરવું નથી; તેથી લક્ષમાં મૂકવું ઉચિત નથી.

ખરું છે કે ત્રણે વિશેષણો અનુપયોગી છે. શબ્દ અને અર્થ તો કાવ્યના શરીરરૂપ છે તેની વ્યાખ્યામાં આત્મશૂત તત્ત્વનો ઉલ્લેખ સરસ્વતીકણ્ઠાભરણના કર્તા ભોજની જેમ કરવો આવશ્યક હતો. ભોજ આ પ્રમાણે વ્યાખ્યા આપી છે :

निर्दोषं गुणवत् काव्यं अलंकारैरलंकृतम् ।

रसान्वितं कविः कुर्वन् कीर्तिं प्रीतिं च विन्दति ॥

મમ્મટની વ્યાખ્યા આટલા પૂરતી તો જરૂર ખામીવાળી છે. Prof. 'S. K. De. પણ કહે છે :

“From the historical point of view, however, the definition (of Mammata) is interesting, its apparent inconsistency and obscurity being a curious fact which can reasonably be explained by a reference to the views of the older schools and systems.”

સાથે સાથે એ પણ ખરું છે કે વિશ્વનાથે દ્વધમાંથી પોરા કાઢવા જેવું જ ક્યું છે. સર્વમાન્ય સમયે વિવેચક મમ્મટની વ્યાખ્યાને ઉપહાસાર્પદ ગણાવવામાં વિશ્વનાથે પોતાનું પાંડિત્ય દર્શાવવા જ પ્રયત્ન કર્યો છે. મમ્મટની વ્યાખ્યા, ગમે તેમ પણ, સાદી અને સરલ અને વ્યવહારના ઉપયોગ માટે સ્વીકાર્ય છે. દોષ, ગુણ, અને અલંકારનો સામાન્ય ખ્યાલ તો સર્વ કોઈને હોય જ. એ શબ્દો વાપરીને મમ્મટે સમજનારનો માર્ગ સરલ કર્યો છે. રસનું નિરૂપણ કર્યા વિના રસનો ઉલ્લેખ કર્યો હોત તો “આખનું કાજળ ગાલે ધસ્યું” એમ બનત. મમ્મટની આ વ્યાખ્યા અપૂર્ણ હોવા છતાં પણ સમજનારને માટે એક દષ્ટિએ તો પૂર્ણ છે.

કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણ અને અલંકાર

વિભાગ ૧

પ્રાચીનતાના અવતારરૂપ મનાતા મગ્ગમટની કાવ્યની વ્યાખ્યા,— ‘અદોષ, સગુણ અને કવચિત જ અલંકારરહિત શબ્દ અને અર્થ કાવ્ય’—સુવિદિત છે. ઈતર અનેક આલંકારિકાની કાવ્યની વ્યાખ્યામાં વિશેષ્યભૂત શબ્દ અને અર્થના વિરોધણુ તરીકે ગુણ અને અલંકારનો પ્રયોગ પ્રાપ્ત કરવામાં આવ્યો છે. આના સમર્થનમાં લિજ્જ લિજ્જ કાવ્યની વ્યાખ્યાઓ ટાંકી શકાય :—

(૧) ‘દોષ વિનાના, સગુણ અને પ્રાપ્ત: અલંકાર સહિત શબ્દ અને અર્થ તે કાવ્ય’—વાઝમટ; (૨) ‘દોષ વિનાના, સગુણ અને સાલંકાર શબ્દ અને અર્થ એ જ કાવ્ય’—હેમચન્દ્ર; (૩) ‘ગુણ અને અલંકાર સહિત, દોષ રહિત, શબ્દ અને અર્થને કાવ્યજો કાવ્ય ગણે છે.’—વિદ્યાનાથ; (૪) ‘દોષ વિનાનું’, ગુણવાળું, અલંકારથી ભૂષિત, રસયુક્ત કાવ્ય કરનાર કવિ કીર્તિ અને પ્રીતિ મેળવે છે’ એમ બોજ સરસ્વતીકણ્ડાભરણમાં કાવ્યનું વર્ણન કરતાં કહે છે. મગ્ગમટના પુરોગામીઓની વ્યાખ્યામાં પણ ગુણ અને અલંકારનું મહત્ત્વ જોઈ શકાય. ‘શબ્દ અને અર્થ બેગા મળાને કાવ્ય છે’ એમ કહીને અલંકાર (રૂઝલ*)ના પુરસ્કર્તા ભામહ અલંકારને માટે લખે છે કે, “સુન્દર પણ ભૂષણુ વિનાનું વનિતાનું મુખ શોભતું નથી.” રીતિ (રૂઝલ)ના સ્થાપક વામન ‘અલંકારથી કાવ્ય પ્રાપ્ત છે’ એમ દર્શાવીને, ‘ગુણ અને અલંકારથી સંસ્કૃત શબ્દ અને અર્થને માટે કાવ્ય શબ્દ વપરાય છે’ એમ રકુટ લખે છે. કાવ્યમાં પ્રધાન વ્યંજનાવૃત્તિને અનુલક્ષીને બધી વ્યાખ્યાઓ શબ્દ અને અર્થને અવલમ્બતી આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

* વિચાર સંપ્રદાયના અર્થમાં.

રૂપકથી કહીએ તો શબ્દ અને અર્થ કાવ્યનું શરીર છે. કાવ્યભીમાંસામાં યાયાવરીય સજ્જોષર કાવ્યપુરુષ કદ્દીને લખે છે કે, “શબ્દ અને અર્થ તારું શરીર છે—(શરીર); સંસ્કૃત મુખ્ય છે, પ્રાકૃત બાહ્ય છે, અપભ્રંશ જનન છે, પૈશાચ (પૈશાચી) પાદ છે, ઉર મિત્ર છે,—(બાપાઓ); તું સમ, પ્રસન્ન, ઉદાર અને ઓજસ્વી છે—(ગુણો); રસ તારો આત્મા છે, છન્દો રુવાંટી છે....અનુપ્રાસ, ઉપમા વગેરે અલંકારો તને શોભાવે છે.” કાવ્યની બહિરાકૃતિને અલંકારરૂપી ચોક્કસમાં ગોઠવી શકાય એવી માન્યતાએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં જરૂર ધાસેલી; તે સાથે જ આલંકારિકાને એમ પણ લાસેલું કે શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકારના વૈવિધ્યમાં કોઈ પ્રાણુપ્રદ તત્ત્વ હોયું જોઈએ. વર્ણકિતને કલાના મૌલિક સિદ્ધાંત તરીકે પ્રતિપાદન કરનારા ભામહને આવો જ કંઈક પ્રાણુપ્રદ તત્ત્વનો ખ્યાલ હોવો જોઈએ. કાવ્યમાં પ્રધાનભૂત રીતિને માટે ‘વૈદર્ભ’ માર્ગના દશ ગુણો પ્રાણુ છે’ એમ લખતાં દ્વડી ભામહ કરતાં એક પગલું આગળ વધે છે. “કાવ્યનો આત્મા રીતિ છે” એમ કહીને વામન પહેલી જ વખત આત્માનો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ કરે છે. અંગી આત્મા અને એ આત્મા સાથે અંગોના સંબંધને પ્રતિપાદન કરતાં ધ્વનિકાર રૂપકને સાંગ દાખવે છે. તેના મત પ્રમાણે ‘વ્યંગ્યાર્થ’ કાવ્યનો આત્મા છે. ગુણો આત્માના સહજ ધર્મો છે, શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકાર કાવ્યશરીરનાં શોભારૂપ આશૂપણો છે.’ મમ્મટ વગેરે આલંકારિકાએ એ માન્યતાને શિરસાવંદ લેખી છે. આ રૂપક પરિપૂર્ણ સ્વરૂપમાં સાહિત્યદર્પણમાં વિશ્વનાથે આપેલી કાવ્યની વ્યાખ્યાના આપણને મળે છે:—“શબ્દ અને અર્થ કાવ્યનું શરીર છે, રસાદિ આત્મા છે, સૌન્દર્યાદિ ગુણો છે, કાણુત્વાદિ દોષો છે, અવયવરચના વિશેષ રીતિ છે, અલંકારો કટક અને કુણ્ડલ છે.” કાવ્યસ્વરૂપવિચારણામાં આ રૂપકની કેટલી કિમ્મત આંકી શકાય એ પ્રશ્ન ન છેડીએ તો પણ આટલું તો ક્ષિત થાય છે કે

ભામહયી જગન્નાથ સુધીના બધા અલંકારિકા શબ્દ અને અર્થને કાવ્યનું શરીર તરીકે ગણી શરૂઆત કરે છે અને કાવ્યના આત્મનરૂપની વિચારણામાં સમાપ્તિ કરે છે.

કાવ્યના આત્માનો આવિર્ભાવ ભામહાદિ અલંકારસ્કૂલવાળાઓને અનુપ્રાસ વગેરે શબ્દાલંકારમાં અને ઉપમાદિ અર્થાલંકારમાં થયો. વામનની રીતિસ્કૂલે એ આત્મદર્શન ગુણોમાં હતું. ધ્વનિકાર કે આનન્દવર્ધનની ધ્વનિ સ્કૂલવાળાઓને એ આત્મસાક્ષાત્કાર વ્યંખમાં suggestionમાં—થયો અને વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ, તથા રસધ્વનિ રૂપે એ આત્માને ત્રિભૂતિ જેવો લેખ્યો. આનન્દવર્ધન પછીના કેઈ અલંકારિકે એ આત્માનું વધારે ભવ્ય દર્શન આપણને કરાવ્યું નથી. આનન્દવર્ધને પ્રતિષાદન કરેલી ત્રિભૂતિમાંથી રસરૂપ ભૂતિને જ પ્રદક્ષુ કરીને અને ખીત્ત એ અંશેને ત્યજીને વિશ્વનાથ જેવા વિદ્વાને પણ પોતાની સંકુચિત દષ્ટિ જ દાખવી છે

ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં ગુણ અને અલંકારનો ઉલ્લેખ છે ? કયા સ્વરૂપે ? નાટકમાં પ્રધાનભૂત રસનિષ્પત્તિમાં ભરતને મતે ગુણ, અલંકાર, સહાયક તરવો છે. વાચિક અભિનયમાં આનો સમાવેશ કરીને રસ પૂરતાં આ તરવો કેટલાં ઉપયોગી છે એટલું જ ભરતે જોયું છે. કાવ્યને નાટકથી છૂટું પાડીને ગુણ અને અલંકારને, ભરતે કાવ્યના ગુણ અને કાવ્યના અલંકાર તરીકે ગણ્યા છે. આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે નાટકના ભાષણમાં અલંકારોને ભરત શોભારૂપ લેખે છે. ઉપમા, રૂપક, દીપક અને યમક આ ચાર અલંકારોનો ઉલ્લેખ કરીને ભરતે દષ્ટાંતો ટાંક્યાં છે. શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકારનો બેદ ભરતે શબ્દમાં દર્શાવ્યો નથી પણ યમકને માટે આ શબ્દરચના છે એમ કહેતાં બેદનું સ્ત્યનજ કયું છે. શ્લેષ, પ્રસાદ, સમના, સમાધિ, માધુર્ય, ઝોજસ. સૌકુમાર્ય, અર્થવ્યક્તિ, ઓદ્યાર્ય અને ક્રાન્તિ આ દસ ગુણોની ભરતની ગ્યાખ્યા સ્પષ્ટ નથી તેમજ વર્ગીકરણ

નિરનિરાશું અને અર્થાદ્ય પણ નથી. પહેલી જ વખત ગુણોનો ઉલ્લેખ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં આપણને મળે છે. જ્યારે વામનાદિ આત્મકારિકા ગુણોને વાજગી રીતે નિધિભૂત તરતો (Positive entities) ગણે છે અને દોષોનો ગુણોના અભાવ તરીકે આલેખ કરે છે ત્યારે ભરત ગુણોને દોષોના વિપર્યય તરીકે લેખે છે. કદાચ એમ પણ હોય કે સામાન્ય ભુદ્ધિથી દોષ સહજ સમજી શકાય. વામને વિસ્તારથી વર્ણવેલ ગુણોના રીતિ સાથેના સંબંધોનો કે આનન્દવર્ધને નવીન પદ્ધતિએ દર્શાવેલ રસની સાથે ગુણોના સમવાય સંબંધોના ખ્યાલ ભરતને ન જ હતો. આપણે એટલું તારવી શકીશું કે ભરતના મત પ્રમાણે નાટ્યરસાનુભૂતિમાં ગુણ અને અલંકાર મૌલ્ય તરતો છે.

ભામદ અલંકાર ઉપર નવી દષ્ટિ રજૂ કરે છે. તેના મત પ્રમાણે કાવ્યમાં પ્રધાનભૂત અલંકારો જ છે. જ્યારે ભરત અલંકારોને નાટકની ભાષાને ઓપ આપવાની યુક્તિ તરીકે લેખે છે, ત્યારે ભામદના મતે કાવ્યનું સર્વસ્વ અલંકારો જ છે, રસની ચર્ચા કરવાનું ભામદે ઉચિત ધાર્યું નથી. આ સમયે કાવ્યશાસ્ત્રની ચર્ચા બહિર્ભૂત શોભાને માટે જ કલાને અનુલક્ષીને ઉપરિચિત ધર્મ હોવી જોઈએ. આ પદ્ધતિએ બધા અલંકારોને મહત્ત્વ ક્યાં છે અને વિચાર રજૂ કરવાની પરિભાષાને માટે યત્નવત્ કામ લાગતા નિયમોના જ ઉદ્દેષાટનમાં પોતાની ઈતિહાસિકતા માની છે. શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકારને કાવ્યમાં પ્રધાનપદ આપવામાં આવ્યું કેમકે કાવ્યને આકર્ષક કરવામાં આ અલંકારો જ યુક્તિ છે. આ સ્કૂલ કાવ્યશરીરને જ વળગી રહી છે. મનોરંજક અર્થને વહન કરવાને શબ્દરચનાનો કે અર્થને અલંકારથી આશ્ચર્યકર કરવાનો મોહ આ સ્કૂલનો છૂટતો નથી. કાવ્યનું હાર્દ ગમે તે હોય પણ ચમત્કારી ઉક્તિની બહિરૂ શોભા તે કાવ્યને

આવશ્યક છે જ; અર્થાત્ કાવ્યનું કાવ્યત્વ અલંકારમાં સમાયું છે. ભામહ કહે છે, “કટલાક રૂપકાદિ અર્થાલંકારને બાલ ગણે છે; તેઓ માને છે કે બ્યાકરણની શુદ્ધિ જ ભાષાને શોભાવે છે અને એને જ ભાષાનો ઉત્કર્ષ ગણે છે. અમે તો, બન્નેને ગ્રહણ કરીએ છીએ.” ગુણાનું વિસ્તૃત નિરૂપણ ભામહે કર્યું નથી. વર્ણ અને ગૌડ વચ્ચેના રીતિરૂઢિ કરેલા ભેદને તે અર્થહીન ગણે છે. માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદને જ ગુણો તરીકે ગણ્યાવીને સમાસના વધુઓછા અંશથી બનેલા ગુણોને તે કહે છે.

ભામહ આ સંગ્રહયોગ પુરાણો પ્રતિનિધિ છે; સ્થાપક નથી. કાવ્યનું લક્ષણ તેણે આ બાંધ્યું નથી. શબ્દ અને અર્થ સાથે મળાને કાવ્ય છે એમ કહીને બન્નેનું સમપ્રાધાન્ય તેણે દર્શાવ્યું છે. કાવ્યને અમુક ચોક્કસમાં ગોઠવી શકાય એમ નિશ્ચિત કરી ભામહે અલંકારરૂપી રમ્ય ચોક્કસ વર્ણવ્યા છે. બાલકલાથી વિચારીને અલંકૃત કરવા ઈચ્છતા કલાધરને ઉપયોગી નીવડે તેવા બ્યાખ્યાઓનો સમૂહ, સદૃષ્ટાન્ત, તેણે કાવ્યાલંકારમાં આપ્યો છે. ભામહને એવું સચ્ચું હોય પણ ખરું કે ઉક્તિનું તાર્કિક વર્ગીકરણ શક્ય નથી. જો કે ભિન્ન ભિન્ન ઉક્તિઓને સમૂહમાં ગોઠવી શકાય, પણ ઉક્તિઓના બ્યક્તિગત સતત વૈવિધ્યને અમુક સમૂહમાં જ મર્યાદિત કરી શકાય નહિ. એકાકરણ કરવાનો પ્રયત્ન કરતાં ભામહ કહે છે કે ઉક્તિની રૂઢિમાં સારામાં સારો પ્રકાર વ્યક્તિની શોભા બધા અલંકારોમાં પ્રાચુર્યે છે. તો એ વ્યક્તિ એટલે શું ?

વ્યક્તિ અથવા વક્ર ઉક્તિ એટલે ઉક્તિની શોભા કે વૈચિત્ર્ય જે બધા અલંકારોમાં આવશ્યક તત્વ તરીકે રહેલ છે. વ્યક્તિ એટલે રુદ્રે અને તેની પછીના આલંકારિકોએ વર્ણવેલ વ્યક્તિ અલંકાર નહિ-વ્યક્તિ એક અલંકારરૂપે તો શ્લેષ કે કાકુ (શોક કે ગીતિથી અવાજના ફેરફાર) ઉપર રચાયેલ ભાષણ છે. વામનના મતે વ્યક્તિ શબ્દાલંકાર નહિ પણ અર્થાલંકાર બને છે અને લક્ષણામૂલ ઓપચારિક ભાષાનો

વકોક્તિનેા ભામદનેા ખ્યાલ જુદો જ છે. તે કહે છે કે વકોક્તિ બધા અલંકારનું સામાન્ય અભિધાન છે : —

“ સૈવા સર્વત્ર વકોક્તિરનવાર્યો વિભાવ્યતે
યત્નેઽસ્યાં કવિના કાર્ય : કોઽલંકારોઽનયા વિના ॥

(કાવ્યાલંકાર : પરિચ્છેદ ૨, શ્લોક ૮૫)

આ વકોક્તિ જ સર્વત્ર છે, વકોક્તિથી જ અર્થ વિશેષરૂપે ભાસે છે; કવિએ વકોક્તિ માટે યત્ન કરવો. કયો અલંકાર વકોક્તિ વિનાનો છે ?” સામાન્ય લોકભાષાને તિરસ્કારતી, કાવ્યમાં તરવરતી શબ્દની પસંદગી અને વિચારની સરણી એ જ વકોક્તિ. કુન્તલ, તેના વકોક્તિશ્રવિતમાં આ વિચારને વિકસાવે છે, વકોક્તિના પાયા ઉપર અલંકારની ધમારત ચણે છે અને સામાન્ય વચનને કવિપ્રતિભાથી જે અસામાન્ય વૈચિત્ર્ય, વિચ્છિન્નિ કે શોભા આપી શકાય તેને વક્તા ગણે છે. જનસમૂહની ભાષામાં કાવ્યનો અંશ નથી. ભામહ અને કુન્તલે તેથી સ્વભાવોક્તિને ગ્રાહ્ય ગણી નથી.

આ અલંકારસમ્પ્રદાયવાળાઓ કલાનિર્મિત, આભૂષિત અને અસામાન્યને એક બાજુ સર્વોપરી મૂકી તેના ભેદ સ્વાભાવિક અભૂષિત અને સામાન્યથી દૂર છે. ભામહ કહે છે કે કાવ્યની ભાષા અલંકૃત કરવા માટે વક્તા જરૂરી છે : —

“ વકાભિધેયશબ્દોક્તિરિદા વાચમલંકૃતિ : ”

અર્થ અને શબ્દની વક્તા વાણીની અલંકૃતિ છે. ભામહની સંકલ્પનામાં અતિશયોક્તિના તાત્પર્ય સાથે વકોક્તિનું તાદાત્મ્ય હોવાનું ભાસે છે. કુન્તલ કહે છે કે વકોક્તિના વૈચિત્ર્યમાર્ગમાં કેષિક પ્રકારનો અતિશય છે. આનન્દવર્ધન બધા અલંકારમાં અતિશયનો સમાવેશ માની, “ સૈવા સર્વત્ર વકોક્તિ : ” ઉપર વિવરણ કરતાં કહે છે કે “ કવિપ્રતિભાને

લીધે અતિશયોક્તિ જે અલંકારમાં આવેલ છે તે અલંકાર અતિ ઉત્કૃષ્ટ છે; બીજા અલંકારો તો નામમાન્યની જ અલંકારો છે. બધા અલંકારના શરીરમાં કે પ્રબન્ધમાં અતિશયોક્તિનો સમાવેશ શક્ય હોવાથી, અતિશયોક્તિ અભેદોપચારથી સર્વ અલંકાર મનાય છે.” અતિશયોક્તિ જ બધા અલંકારમાં સામાન્યરૂપે કે પ્રાણરૂપે રહેલ છે. આ ઉપરથી ભામહની વક્રોક્તિ અને અતિશયોક્તિના ગાઢ સંબંધનો ખ્યાલ સહજ આવી શકે. અલંકારોની વક્તામાં અતિશયનો અર્થ એટલો કે “લોકમાં ન હોય તે રૂપે રહેવું.” શબ્દ અને અર્થની વક્તા એટલે લોકોત્તીર્ણ રૂપે રિચતિ. આથી એ ફલિત થયું કે કાવ્યમાં વાણીની અસામાન્ય સરણી હોવી જોઈએ, આ ભક્તી જ વાણીમાં વૈચિત્ર્ય લાવનાર છે અને લોકોના હકીકતના કથનના પ્રકારથી આ પ્રકાર જુદો જ છે. આ જ વિચારને ક્રુન્તલે અલંકારના પાયા તરીકે શબ્દ અને અર્થના વૈચિત્ર્ય કે વિચિત્રિતાના સિદ્ધાન્તથી વિકસાવ્યો છે. અલંકારો આ વૈચિત્ર્યનાં જુદાં જુદાં દર્શ્યો છે અને આથી જ કવિ સામાન્ય ભાષાને કાવ્યની અસામાન્ય ઉક્તિની કક્ષામાં લઈ જાય છે. એસિઝમેથ પછી અને આંતરવિમ્લ’ સુધીના ગાળાના સાહિત્ય માટેના પ્રખ્યાત વિવેચક સ્ટોપફર્ડે ‘અકના શબ્દો આંહો દોકવા ઉચિત ધારું છું :

“Men tried to produce by extravagant use of words the same results that a passionate sense of life had produced, and the more they failed the more extravagant and fantastic they became till at last their poetry ceased to have clear meaning. The artificial style succeeded and extinguished the natural, or to put it otherwise, a merely intellectual poetry finally overcame a poetry in which emotion always accompanies thought.

The far-fetched images, the hazarded meanings, the over fanciful way of putting thoughts, the sensational expression of feeling, in which Elizabethan poets indulged, not only appeared in all their ugliness; but were indulged in far more than before.

આ સમ્પ્રદાયમાં વક્તા કે અલંકારનું પ્રાધાન્ય હોવાથી રસ પણ અલંકાર તરીકે લેખાયો છે. રસની તરફ ભામહની દૃષ્ટિ દરીદ્ર સમ્પ્રદાયના નેતા જેવી છે. રસ વિષે ભામહને બહુ કહેવાનું નથી. અલંકારોને જ કાવ્યનાં લાક્ષણિક અસાધારણ ચિહ્નો માનનાર ભામહ રસને રસપદ્ અલંકાર તરીકે જ સ્થાન આપી શકે છે એટલે કે રસ પણ બીજા અલંકારોની જેવી એક વિશિષ્ટ અલંકૃતિ જ છે.

અલંકારસમ્પ્રદાયવાળાઓ કાવ્યશરીરને જ ભોઈ શક્યા તેથી, કાવ્યના સ્વરૂપનું જ્ઞાન તેમણે શબ્દ અને અર્થ રૂપે અંગમાં જ માન્યું. અકુળી (ત્રિમૂર્તિ-વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ અને રસધ્વનિ) નું જ્ઞાન તેમને નાંદ હોવાથી કાવ્યના સ્વરૂપની કદખના શબ્દ અને અર્થની અલંકૃતિથી જ અટકી.

કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણ અને અલંકાર

વિભાગ ૨

નવમી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદના સાહિત્યવિભાગના પ્રમુખસ્થાનેથી આપેલા બાપજીમાં સાક્ષરવર્ચ ગ્રા. રામનારયણ પાઠકે કાવ્યમાં અલંકાર સંબંધે દર્શાવેલ વિચાર અહીં ચર્ચા ઉચિત છે. અલંકાર સંબંધે તેમણે કહ્યું છે કે “૧ અલંકાર, વસ્તુથી ભિન્ન, વસ્તુને અલંકૃત કરવાને યોગ્યેલી આગન્તુક વસ્તુ છે એમ કહેવું ખોટું છે. કાવ્યને સમગ્રવચા વસ્તુ અને અલંકાર એવા બેદ સ્વીકારાય તેનો વાધા નથી. પણ ૨તેને તરવતઃ ભિન્ન માનવા તે ખોટું છે. અલંકાર, સામાન્ય અર્થની વિશેષ પ્રતીતિ કરવાને જ કાવ્યમાં આવે છે. એક સામાન્ય દાખલો લઈએ: ‘મારું મન જાણે ડાળાઈ ગયું.’ મનની ક્રિયા તરીકે ડાળાવાનું કથન થતાં બાપજી મન સાથે એ ક્રિયાનો અન્વય કરાવવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ. તે માટે, પાણી ડાળાવાની ક્રિયા ચિત્ત અને તેટલી પ્રત્યક્ષ કરે છે, અને એ ક્રિયાનો કયો અંશ મન સાથે અન્વય પામે છે તે વિચારી લઈ તેનો અન્વય કરે છે. તેમ કરતાં મનની સ્થિતિનું ઝંજે વિશેષરૂપ પ્રતીત થાય છે તેથી વર્ણન-માંથી રસ આવે છે. ૪કોઈ ઘરેણું સુંદર હોય, તે માણસને પહેરવાથી માણસ સુંદર લાગે, તેમ અહીં થતું નથી. અહીં ડાળાવાની ક્રિયા પોતે સુંદર છે માટે તે મનને લગાડવાથી મન સુંદર લાગે છે એમ જનતું નથી પણ ડાળાવાની ક્રિયા મનને લગાડવાથી મનની અભિપ્રેત દશા વિશેષરૂપે પ્રતીત થાય છે તેમા રસનિષ્પત્તિ રહેલી છે. ઉપર કહ્યો તે ૬ભ્રમ અલંકાર શુદ્ધથી ઉત્પન્ન થાય છે, પણ તે આગન્તુક નથી. કાવ્યમા કયું આગન્તુક હોઈ શકે જ નહિ. કલામીમાંસક ક્રેશોએ આપેલી દલીલથી આનો વિચાર કરીએ.

તે પૂછે છે : ‘જેને તમે અલંકાર કહો છો તે કાવ્યમાં એકતા પામ્યો છે કે નહિ?’ જો પામ્યો હોય તો તે આગત્યુક નથી, પામ્યો ન હોય તો તે કાવ્ય નથી.

અલંકારનું આજ ખરું સમર્થન છે. પ્રામાણિક આલંકારિકોએ તેનું આ સ્થાન સ્વીકાર્યું છે. ધ્વનિકાર કહે છે :

રસાશિષ્તયા यस્ય વન્ધઃ શક્યક્રિયો ભવેત્ ।

અપૃચ્ચમરત્નનિર્વલ્યઃ સોડલંકારો ધ્વની મતઃ ॥

રસથી આશિષ્ત થતો હોવાને લીધે જે અલંકારનો બંધ શક્ય થાય, અને પૃથક્ થતા વિના બની શકે તે, ‘ધ્વનિ’માં એટલે ઉત્તમ કાવ્યમાં ઇષ્ટ છે. આગળ જતાં દીકાકાર આનન્દવર્ધન કહે છે કે અલંકારાણિ નિરવ્યમાણદુષ્ટતાન્યપિ રસમાગહિતચેતસઃ પ્રતિભાવન્તઃ કવેઃ અદ્વંપૂર્વિકવ્યા પરાપતન્તિ । વિચારતાં દુર્ધટ લાગે તેવા અલંકારો, રસમાં એકાગ્ર ચિત્તવાળા પ્રતિભાવાળા કવિ આગળ હરીફાઈથી આવી આવીને પડે છે. છેવટે કહે છે તસ્માન્ન તેષામ્ બહિર્ગત્વમ્ રસાભિવ્યક્તૌ । જ્યાં રસનું વ્યંજન થતું હોય ત્યાં અલંકાર બાહ્યાંગ નથી.”

ઉપયોગી વાક્યો કાળાં બીજાંમાં હાખ્યાં છે તેનો નિષ્કર્ષ કાઢી આપણે ચર્ચા કરીશું.

અ. ૧ અલંકાર, વસ્તુથી ભિન્ન, વસ્તુને અલંકૃત કરવાને યોગ્યલી વસ્તુ છે એમ કહેવું ખોટું છે. ૨ તેને તત્વતઃ ભિન્ન માનવા એ ખોટું છે. એટલે અલંકાર વસ્તુથી ભિન્ન નથી, કાવ્યમાં એવી એકતા પામ્યો છે કે કાવ્યથી છૂટો પડી શકે નહિ. નૈયાયિકાની પરિભાષામાં અલંકાર કાવ્યમાં ‘અયુત્તસિદ્ધ’ છે એટલે પ્રધાન રૂપે જ રહે છે.

બ. ૪ દરેણું માણસને પહેરાવવાથી માણસ સુંદર લાગે એમ અહીં થતું નથી. પતે બ્રમ અલંકાર શબ્દથી ઉત્પન્ન થયો છે, એટલે અલંકાર કાવ્યમાં એવા વણાઈ ગયા છે કે કટક, કુણ્ડલ, હીરા કે દાર જેવા ગણી શકાય નહિ. અલંકાર કાવ્યમાં સંયોગસંબંધથી નહિ પણ સમવાયસંબંધથી રહે છે.

ક. ૧, અલંકારને લીધે જે વિશેષરૂપ પ્રતીત થાય છે તેથી વણનમાંથી રસ આવે છે. ૭ અભિપ્રેત દશા વિશેષરૂપે પ્રતીત થાય છે. તેમાં રસનિષ્પત્તિ રહેલી છે, એટલે અલંકારથી રસનિષ્પત્તિ શક્ય છે.

ક. ૬, ધ્વનિકાર, પ્રામાણિક અલંકારિક તરીકે, અલંકારનું આ સ્થાન સ્વીકારે છે એટલે અલંકાર ધ્વનિકારના મતે કાવ્યમાં પ્રધાન છે.

વિદ્વદર્થ પ્રો. પાઠકની અંગત માન્યતા માટે કોઈને કશું કહેવાનું હોય નહિ. પણ એ માન્યતાને ધ્વન્યાલોકમાંથી પ્રકરણથી છૂટા પાડેલ અમુક વાક્યથી સમર્થન અપાય ત્યારે ધ્વનિકાર કે આનન્દવધનનો મત પણ આવો જ હશે એવો બ્રમ ઉત્પન્ન થાય. ધ્વનિકારની માન્યતા પ્રમાણે ધ્વનિસિદ્ધાન્તમાં ગુણ અને અલંકારનું શું સ્થાન છે તેનું ધ્વનિસમ્પ્રદાયની અઘો વખતે વિસ્તારથી નિરૂપણ કરીશું. અહીં તો પ્રો. પાઠકની દલીલ પૂરતા જ રહિયા—ધ્વનિકાર અને આનન્દવધન બુદ્ધી વ્યક્તિઓ હોય તો પણ બન્નેનું મન્તવ્ય એક જ છે એ તાત્પર્યથી કારિકારક અને વૃત્તિકારનો ભેદ ગણ્યા સિવાય—ધ્વન્યાલોકમાંથી ટાંકીશું.

ધ્વનિસમ્પ્રદાય પ્રમાણે કાવ્યનો આત્મા ધ્વનિ છે. આ ધ્વનિ વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ કે રસધ્વનિ ગમે તે પ્રકારનો હોય. ત્રણે પ્રકારમાં તે વાચ્યાર્થથી ભિન્ન છે—વાચ્યાર્થમાંથી નિષ્પન્ન થાય પણ વાચ્યાર્થરૂપ તો નથી જ. જ્યાં વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થ

પોતાની જાતને ગૌણ કરીને પ્રધાનભૂત વ્યંજ્ય અર્થનું વ્યંજન કરતા હોય તે કાવ્યવિશેષ ધ્વનિ કહેવાય. ‘અનેન વાચ્યવાચકત્વા-
સ્ત્વહેતુમ્ય ઉપમાદિમ્યોડનુપ્રાસાદિમ્યથ વિમલ્લ એવ ધ્વનોર્વિપય્ય ઇતિ દર્શિતમ્’
—આથી વાચ્ય અર્થ અને વાચક શબ્દની શોભાના હેતુરૂપ ઉપમાદિ
અલંકાર અને અનુપ્રાસાદિ અલંકારથી ધ્વનિનો વિષય જુદા જ છે એમ
દર્શાવ્યું છે. ધ્વનિનો અન્તર્ભાવ અલંકારમાં કરી શકાય નહિ કેમકે
વાચ્યવાચકભાવથી નિરનિરાળો જ વ્યંજ્યવ્યંજક ભાવસંબંધ છે.
‘વાચ્યવાચકત્વાસ્ત્વહેતવો હિ તસ્યાદ્ભૂતાઃ; ન તુ તદેકરૂપા એવ’—
વાચ્યવાચકની શોભાના હેતુ (અલંકારો) ધ્વનિના અંગભૂત છે, ધ્વનિરૂપ
નથી. આથી એટલું નિષ્પન્ન થયું કે કાવ્યમાં પ્રધાનભૂત ધ્વનિ છે,
અલંકારો અંગી ધ્વનિના અંગરૂપ છે. અલંકાર અંગી નથી. જે સમાસોક્તિ,
આક્ષેપ, પર્યાયોક્ત વગેરે દેહલાક અલંકારોમાં વ્યંજ્યાર્થની પ્રતીતિ થાય
છે પણ એ અલંકારોમાં વ્યંજ્યાર્થની પ્રાધાન્યરૂપે પ્રતીતિ થતી નથી.
વાચ્યાર્થ જ પ્રધાન રહે છે, અને ચારુત્વ વાચ્યાર્થનું જ રહે છે. વળી
ઉત્તમ પ્રકારના કાવ્યમાં—ધ્વનિકાવ્યમાં—વાચ્યાર્થ અને વ્યંજ્યાર્થ જુદા જ
છે. પર્યાયોક્તમાં જાને એક જ છે. એક જ અર્થ જે રીતે કહેવાય છે. આ
કારણથી અલંકારમાં ધ્વનિનો સમાવેશ થઈ શકે નહિ. ધ્વનિ તો અંગી છે.
તત્સ્ય, પુનરજ્ઞાનિ—અલંકારા ગુણા વૃત્તયથેતિ પ્રતિપાદયિષ્યન્તે । અલંકાર, ગુણ,
વૃત્તિ એ અંગો છે એમ પ્રતિપાદન કરાશે. શબ્દ અને અર્થરૂપી અંગનો
આશ્રય કરી રહેલા અલંકારો પણ અંગ જ ગણાય. પૃથક્કરૂપે રહેલ
અવયવ એ અવયવ નથી. અંગ પણ ત્યારે જ કહી શકાય કે ત્યારે
અંગથી છૂટું ન રહે. અંગ એ અંગી નથી તેથી કાવ્યમાં અંગી તો ધ્વનિ
હોવાથી, અલંકાર અંગ જ રહે આથી જ ધ્વનિકારે રસ અને રસવદ્
અલંકાર વચ્ચે ભેદ કર્યો છે.

હવે અલંકાર ત્રણ માટે અલંકાર કહેવાયા ? ધ્વનિકાર કહે છે :

‘અજ્ઞાધિતાસ્ત્વલંકારા મન્તવ્યા કટકાદિવત્ ।’

(શબ્દ અને અર્થરૂપી) અંગને આશ્રયે રહેલા અલંકારો કટક અને કુણ્ડલ જેવા બનણવા. અહીં ધ્વનિકાર સ્પષ્ટ શબ્દમાં અલંકારને લોકના બાહ્ય અલંકાર જેવા મણે છે. અલંકાર તો બીજી વસ્તુના, અલંકાર્યના જ, હોઈ શકે. અલંકાર જે શોભા આપનાર છે તે અને અલંકાર્ય જે શોભાવવાનું છે તે બન્ને જુદા જ હોય. અલંકાર શબ્દનું સાર્થકતા પશુ અલંકાર્ય હોય તો જ સંભવી શકે. અલંકાર બીજા કોઈ અલંકાર્યને માટે યોગ્યતા છે. અલંકાર ચારુત્વનો હેતુ છે. પોતે પોતાના જ ચારુત્વનો હેતુ હોઈ શકે નહિ.

મમ્મટ પ્રાયશઃ ધ્વનિકારના સિદ્ધાન્તને જ માન્ય કરે છે. ધ્વનિકારની કે આનન્દવર્ધનની પદ્ધતિ તેણે વધારે સ્ફુટ કરી છે. અલંકાર સંબંધે તે કહે છે.

‘હારાદિવલકારાસ્તેઽનુપ્રાસોપમાદયઃ’ ઉ. ૮ કા.

અનુપ્રાસ ઉપમાદિ અલંકારો હાર વગેરે જેવા અલંકારો છે. વૃત્તિમાં મમ્મટ લખે છે કે કાવ્યમાં જો રસ હોય તો શબ્દ અને અર્થરૂપી અંગના ઉત્કર્ષ દ્વારા અલંકારો રસને ઉપકારક છે. કણ્ઠાન્તિ અંગના ઉત્કર્ષદ્વારા દેહીને ઉપકારક હારાદિ અલંકાર જેવા જ આ અલંકારો છે. હાર, કુણ્ડલ વગેરે શરીરનાં ધરેણાં શરીરથી છૂટાં પાડી શકાય છે, પહેરવાથી તે તે અંગોની શોભાદ્વારા જ દેહીની શોભા વધારે છે. કાવ્યના અલંકારો પશુ આવા જ છે. શબ્દ અને અર્થરૂપી અંગના ઉત્કર્ષદ્વારા સાક્ષાત્ નહિ, પરંપરાએ-રસ જો હોય તો-અલંકારો રસને ઉપકારક છે. રસ વિના પશુ અલંકારો ઉક્તિનાં વૈચિત્ર્ય તરીકે રહી શકે છે. અન્યથા અને વ્યુત્તરેકથી રસની સાથે અલંકારો છે એમ કહી શકાય નહિ. અલંકારો રસ વિના રહી શકે છે, રસની સાથે હોવા જ જોઈએ એવો નિયમ નથી, રસને કેટલીક

વાર ઉપકારક પણ થતા નથી. અર્થાત્ અલંકારો બાહ્ય ધરેણાં જેવા જ છે. અર્થા પૂર્વપક્ષ એમ કરી ચક્રાચક્રે અલંકારને કોઈ અલંકાર્યના હોય તો અલંકારધ્વનિ એ ‘વદતોઽપ્યાધાત’ જેવું થયે. અલંકાર છે અને પ્રધાન છે એમ કેમ કહેવાય? પ્રધાન છે તો અલંકાર છે એમ કેમ કહેવાય? આ પૂર્વપક્ષનો ઉત્તર મમ્મટે આપ્યો છે કે ‘અલંકાર્યસ્યાપિ પ્રાદ્વગ્ધમણન્યાયેન તસ્યાલંકારના’— અલંકાર હોવા છતાં પણ વ્રાહ્મણ્યમણ્યન્યાયથી તે અલંકાર કહેલાય છે. જે ભંજનાવૃત્તિથી તેની પ્રતીતિ ન થઈ દોત તો વાચ્ય દશામાં તે અલંકાર ગણાત, જેવી રીતે પૂર્વાશ્રમમાં વ્રાહ્મણ્ય હોવાથી, સંન્યાસ લીધા પછી પણ, ‘આ સંન્યાસી વ્રાહ્મણ્ય છે’ એમ લોકમાં કહેવાય છે. આમાં વિરોધ નથી. સંલક્ષ્યક્રમ બ્યંબ જ્વનિમાં આ સંભવે છે. આ બધી ચર્ચાથી એ દર્શિત થયું કે અલંકારો કાવ્યમાં સંયોગ-સંબંધથી રહે છે, નહિ કે સમવાયથી. કાવ્યપ્રકાશના ૮મા ઉલ્લાસમાં મમ્મટ પૂર્વ-પક્ષધારની દલીલો મૂકી છે કે ‘શૌર્યાદિ ગુણો સમવાયસંબંધ આત્મામાં રહેલા છે અને દારાદિ અલંકારો સંયોગસંબંધથી શરીરની સાથે રહેલા છે તેથી લૌકિક ગુણ અને અલંકાર વચ્ચે ભેદ બને હોય પણ કાવ્યમાં ઓજસ વગેરે ગુણો અને અનુપ્રાસઉપમાદિ અલંકારો સમવાયવૃત્તિથી જ રહે છે માટે ગાઢરિયા પ્રવાહની જેમ આલંકારિકાએ એમને ભેદ કર્યો છે.’ આ પૂર્વપક્ષનો ઉત્તર મમ્મટે આપ્યો છે કે ‘આત્મું કહેલું, જોડું છે.’ વિદ્યાધર એકાવલીમાં કહે છે કે ‘અલંકારાસ્તુ હારાદય ઇવ કળદીનાં સંયોગવૃત્ત્યા વાચ્યવાચકરૂપાણામજ્ઞાનામતિદાયમાદવાના રસમુપકૃત્વન્તિ’—પણ અલંકારો, હાર વગેરે અલંકારોની જેમ કણ્ડમાં સંયોગસંબંધથી રહેતા શબ્દ અને અર્થરૂપી અંગમાં અતિશય લાવીને રસના ઉપકારક બને છે. વિદ્યાનાથ ‘પ્રતાપરુદ્રવશોભૂપણ્ય’માં કહે છે :

‘હારાદિવદલંકારાસ્તત્રસ્યુપમાદયઃ।’

શબ્દ અને અર્થ જેની મૂર્તિ છે, બ્યંબ જેનું છવિત છે એ કાવ્યમાં ઉપમાદિ અલંકારો દ્વારા વગેરે અલંકાર જેવા જ છે. ખીજા અનેક અલંકારિકાનો આવો જ અભિપ્રાય છે પણ સ્થળસંકોચને લીધે અહીં ટકિલ નથી.

દ્વે અલંકાર પણ, ગમે તેમ પહેરી શકાય નહિ. જ્વનિકાર કહે છે કે

रसभावादित्वात्पर्यं माघ्नित्य विनिवेशनम् ।

सलंकृतीनां सर्वांसामलंकारत्वसाधनम् ॥ ’

રસ, ભાવ વગેરે પ્રધાનભૂત તાત્પર્યના આશ્રય કરીને જે ‘અલંકારો મૂકવામાં આવ્યા હોય તો જ અલંકારપણું છે એમ કહી શકાય. કાવ્યમાં પ્રધાનભૂત તાત્પર્યને અનુલક્ષીને અલંકારો મુકાવા જોઈએ. જે કે ઉપમાદિ અલંકારોથી વાચ્યાર્થ જ અલંકૃત થાય છે તો પણ બ્યંબાર્થના બ્યંજનમાં સાધનભૂત યતા હોય ત્યારે જ વાસ્તવિક રીતે તેમને અલંકાર ગણી શકાય. જ્વનિરૂપ આત્મા અલંકાર્ય છે. શરીરના સંબંધમાં રહેલા કટક કુણ્ડલ વગેરેથી પણ ઔચિત્યસૂચન દ્વારા આત્મા જ અલંકાર્ય છે. અચેતન મૃત શરીર અલંકારથી શબ્દગારેણું ગ્રાહ્યું નથી કારણ અલંકાર્યનું તે સ્થાને ઔચિત્ય નથી. વસ્તુતઃ આત્મા જ અલંકાર્ય છે કે કેમ કે દેહને તો કંઈ અનુચિત નથી અને ‘હું શોભા પામ્યો છું’, એવું અલંકારથી માણસને અભિમાન પણ થાય છે. અલંકારનું અલંકારપણું ત્યારે જ સંભવી શકે જ્યારે જ્વનિરૂપ આત્માના બ્યંજનમાં તે ઉપયોગી થાય. ગમે તે પુરુષને, ગમે તે ભાગમાં પહેરવાથી, અલંકાર શોભા આપી શકે નહિ. અલંકાર ઔચિત્યપુરઃસર યોગ્યેશ્વ હોવા જોઈએ. અલંકાર જે રસને અનુરૂપ ન હોય તો રસની ક્ષતિ કરે, હાસ્યારપદ બને આથી જ ઔચિત્ય ઉપર ભાર મૂકી જ્વન્યાલોકમાં ‘પરમ અર્થ’ તરીકે નીચેનો શ્લોક મૂક્યો છે :

‘અનોંચિલાદતે નાન્યદસમત્તસ્ય ’વારણમ્ ।

પ્રસિદ્ધોચિલ્લવન્ધસ્તુ રસસ્યોપનિષત્પરા ॥ ’

‘અનોંચિત્ય સિવાય રસભંગનું બીજું કશું દારણું નથી; પ્રસિદ્ધ ઓચિલની યોજના એ રસનું પરમ રહસ્ય છે.

અલંકાર કૃપી રીતે રસને અનુરૂપ થાય છે તેનું ઉદાહરણ લઈએ:

વિશેષે કંપાતી અતિયપત્ર એની નયનને

અઠી વારંવારે અનુભવ ધરે રૂપરં મુખનો;

વળી એને ઠાને ચુંબુચુંબુ રવે મુંજ કરતો

દિસે જાણે જાની મદનવિપત્તિ વાત વદતો. ॥ ૩૫ ॥

વળી ઉંચો કર્તી નિજ કર હરી એ તુજ થકી

અરે ! તું તો પીતો અધરશતિસર્વસ્વ ભુરકી

અમે જોતા બેઠા યુવતિકુળની શોધ કરતા

રતા વા ખાતા ને, મધુકર, થઈ સિદ્ધ તુજ તો. ॥ ૩૬ ॥

[શકુન્તલ-તરજુમે ડ. ઉ. પાનિક]

એકાએક દુષ્યન્ત શકુન્તલાને તપોવનમાં જોતાં જ અદ્ભુત સૌંદર્યથી આકર્ષાય છે અને શકુન્તલાને મેળવવાની ઇચ્છા કરે છે. પોતે ન્યાયી રાજા હોવાથી, શકુન્તલા બાદાણુકન્યા તો નથી એ જાણવાની ઇચ્છા તેને થઈ. જ્યારે દુષ્યન્તની ચિત્તવૃત્તિ આમ ઝોલે ચડી હતી ત્યારે તેણે એક ભ્રમરને શકુન્તલાના મુખને પદ્મ માની મુખની આસપાસ ગણગણતો જોડતો જોયો. શકુન્તલાના શરીરનો બળજેરીથી ઉપભોગ કરતા આ ભ્રમરની દુષ્યન્તને અઢેખાઈ આવી અને બોલે છે કે ‘ચલપાટ્નાં’ વગેરે. આ શ્લોકમાં સ્વભાવોક્તિ અલંકાર છે. આ અલંકાર શકુન્તલા તરફ દુષ્યન્તના પ્રેમની તીવ્રતાનું વ્યંજન કરતો હોવાથી, યોગ્ય રથાને મુકાયો છે. હવે રસને ઉપકારક ન હોય તેવું કાવ્યપ્રકાશના આક્રમ ઉદાસમાં મમ્મટે આપેલું ઉદાહરણ તપાસીએ :

‘મિત્રે ક્ષાપિ ગતે સરોરુહવને વદ્ધાનને તામ્યતિ
કન્દ્રત્સુ ઝમરેષુ વીક્ષ્ય દયિતાસન્નં પુરઃસારસમ્ ।

ચક્રાદ્યો વિયોગિના વિસલતા નાઽઽસ્વાદિતા નોઽજ્ઞિતા
કળે કેવલમર્ગલેવ નિહિતા જીવસ્ય નિર્ગચ્છતઃ ॥’

‘જ્યારે સૂર્ય ક્યાંક જતો રહ્યો, જ્યારે બિડાયેલા મુખવાળું
કમળનું વન દુઃખ પામતું હતું, જ્યારે ઝમર રડતા હતા, ત્યારે પેતાની
સન્મુખ સારસને પ્રિયાની સોડમાં ખેડેલું જોઈને, વિયોગી ચક્રવાકે ન તો
કમળના તાંતુનો સ્વાદ ક્યો, ન તો તે ફેંટી લીધું, પણ નીકળી જતા
પ્રાણને રોકવા માટે આગળિયાની માફક કંઈ ઉપર બીડ્યું.’

આ શ્લોકમાં ઉપમા અલંકાર પ્રકૃત શૃંગારરસને ઉપકારક નથી.
અહીં બિસલતા બહાર નીકળી જતા જીવને અટકાવવા સમર્થ નથી તેથી
પ્રકૃતમાં અનુગુણ નથી અર્થાત્ સામર્થ્યવાળી નથી; અથવા તો
અનુગુણી સાદશ્યવાળી નથી. વિપ્રસન્ન શૃંગારમાં તો પ્રાણ જપ તેવું
હોતું જોઈએ. અહીં તો વિયોગી ચક્રવાક પ્રાણને રોકવાની ઇચ્છા કરે
છે. ‘રનેલીના સહચાર વિનાનું જીવન શા કામનું? હવે મારે જીવને શું
કરવું છે?’ એવી લાગણી વિયોગમાં પ્રેમીને થાય. વિયોગમાં જીવન
ધારણ કરવાની ઇચ્છા વિપ્રસન્ન શૃંગારને પોષતી નથી તેથી ઉપમા
અલંકાર આ શ્લોકમાં રસને અનુરૂપ નથી. ઉત્પ્રેક્ષા લઈએ તો પણ
અનૌચિત્ય રપટ છે.

ધ્વનિકારની અલંકાર પ્રત્યેની દષ્ટિ તો આવી છે. જે પ્રકરણ-
માંથી પ્રે. પાઠકે અવતરણ લીધું છે તે તપાસીએ. અંગ અને
અંગીના સંબંધને લીધે અનેક પ્રબેદ દર્શાવતાં અદ્યસૂચન
કરવા ધ્વનિકાર રસધ્વનિમાં અંગ ડ્રાણ થાય તે ચર્ચે છે. પ્રધાનશૂન
શૃંગારનો અનુપ્રાસ વ્યંજક નથી કેમકે અનુપ્રાસ વર્ણુની આશૃતિરૂપ

દોષાથી, કવિને અનુપ્રાસ માટે પૃથક્ યત્ન કરવો પડે છે. યમકાદિ શબ્દ-
લંકારનો બન્ધ પ્રધાનમૂલ શૃંગારમાં, વિશેષતઃ વિપ્રલબ્ધમાં, કવિનું પ્રમા-
દિત્વ જ દાખવે છે. એકાદ યમક કાકનાલીય ન્યાયે આવે તો ભલે; પણ
કવિએ બહુધા તે માટે પ્રયત્ન કરવો નહિ. બધા અલંકારને લાગુ પડે
તેની મુક્તિ આપતાં કહે છે કે.

‘રસાક્ષિપ્તતયા यस્ય’ વગેરે.

નિષ્પન્ન થયા પછી આશ્ચર્ય ઉપજાવે તેવા લાગે તો પણ રસનું
સૂચન કરતો દોષાથી જે અલંકાર સહેલાઈથી કાવ્યમાં બાંધી શકાય તે
અલંકાર જ અસંલક્ષ્યકમ ધ્વનિમાં અલંકાર ગણાય. રસાક્ષિપ્તતાનું
વિશદીકરણ A. Sankaran એ તેના પુસ્તક ‘Theories
of Rasa and Dhvani’ માં આ પ્રમાણે કર્યું છે : ‘It
is only such Alamkaras as lend themselves easily to
the development of Rasa that should find a proper
place in poetry.’ ‘રસાક્ષિપ્તતા’નું વધારે સારું સ્પષ્ટીકરણ આથી
બીજું કયું હોઈ શકે ?

જ્યારે રસને માટે તત્પર કવિને તે વાસનાથી પર થઈને બીજા
યત્નમાં અલંકાર માટે પ્રેરાવું પડે ત્યારે તે અલંકાર રસનું અંગ નથી.
બુદ્ધિપૂર્વક યોજાતા યમકાદિમાં કવિને રસની વાસના છોડીને શબ્દ શોધવાને
ચોક્કસ યત્ન કરવો પડે છે. જોતાં દુર્ઘટ લાગે તેવા અલંકારો પણ
પ્રતિભા તથા રસદષ્ટિવાળા કવિની પાસે ઉપરાઉપરી આવી પડે છે.
વિભાવાદિ વાચ્યવિશેષથી રસનો આશ્રેય થાય છે. તે વિભાવાદિ પ્રતિપાદન
કરનાર શબ્દના અર્થવિશેષરૂપ અલંકારો છે તેથી અલંકારો રસની
અભિવ્યક્તિમાં બહિરંગ નથી. તે માટે લોકના અલંકાર સાથેની સરખામણી
તપાસીએ. મનુષ્યના આત્મા^૧ શરીર^૨ અને આબૂષણ^૩ એ ત્રણને સ્થાન

કાવ્યમાં વ્યંગ્યાર્થ^૧ કે ધ્વનિ,^૨ શબ્દાર્થ^૩ અને અલંકાર^૪ અનુક્રમે છે. અર્થાલંકાર અર્થવિશેષ જ છે, વાચ્યાર્થમાં શોભા લાવતો હોવાથી, અર્થ-વિશેષ હોવા છતાં, કાવ્યના અલંકારને અલંકાર એવું સાર્થક નામ આપ્યું છે. જે અર્થના વિશેષરૂપ અલંકારો છે તે જ વાચ્યાર્થના આક્ષેપ દ્વારા વ્યંગ્યાર્થની પ્રતીતિ થાય છે માટે ધ્વનિમાં આવો અર્થાલંકાર બહિરંગ ગણાય નહિ. રસને માટે તત્પર કવિ એક જ પ્રયત્નથી કાવ્યમાં જે અલંકારને ખાંધી શકે તે અલંકાર બહિરંગ ન ગણાય. યમકાદિમાં આમ ચતુ ન હોવાથી તેવા શબ્દાલંકારને રસધ્વનિમાં બહિરંગ ગણ્યા છે. કદાચ એમ શંકા થાય કે જે વાચ્યાર્થમાંથી રસનો આવિર્ભાવ થાય છે તે અર્થવિશેષ જ અલંકાર છે તો રસ અને અલંકાર બન્ને એક કેમ નહિ ? આનું નિરાકરણ એટલું કે વ્યંગનાવૃત્તિથી રસની પ્રતીતિ થાય છે, અર્થથી બન્ને તત્પરતઃ જુદા છે. અલંકારને માટે કાઈ વિશેષ વૃત્તિ માનવાની જરૂર નથી. તે તો વાચ્યવિશેષ જ છે. ત્રાયક, લાક્ષણિક અને વ્યંગક શબ્દમાંથી વાચ્ય, લક્ષ્ય, વ્યંગ્ય, અર્થ અનુક્રમે અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંગનાવૃત્તિથી કેવા રીતે મળે છે તે ધ્વનિસમ્પ્રદાયના નિરૂપણ વખતે કર્યું. હાલ તરત તો આટલેથી જ સંતોષ માનવો પડશે. જ્યારે કવિને અલંકારને માટે પૃથક્ ચલન કરવો પડે ત્યારે તે રસદષ્ટિએ બહિરંગ છે; પણ જ્યારે રસની અભિવ્યક્તિમાં પૃથક્ પ્રયત્ન સિવાય અલંકારો સહાયક ગૌણ તરવો તરીકે આવે ત્યારે તે બહિરંગ નથી. ચાલુ પ્રકરણ ઉપર પછીની કારિકા અને વૃત્તિનો પ્રકાશ લાવી તપાસીએ:

ધ્વન્યાત્મભૂતશૃંગારે સમીક્ષ્ય વિનિવેશિતઃ ।

રુપકાદિરલ્પકારવર્ગં ઇતિ ચચાર્યતામ્ ॥

‘પ્રધાનભૂત શૃંગારરસમાં વિચાર કરીને મુકાયેલા રૂપકાદિ અલંકારો યથાર્થ અલંકાર બને છે.’ વૃત્તિ વધારે સ્ફુટ કહે છે કે ‘અલંકારો

દિ વાહ્યાલંકારસામ્યાદક્ષિણધ્રુવસ્વરૂપેત્યુચ્યતે—અલંકાર અરેખર, બાહ્ય (લોકમાં વપરાતા) અલંકાર જેવા હોવાથી, અંગી આત્માની શોભાના હેતુ કહેવાય છે. અલંકાર બાહ્ય અલંકાર જેવા છે અને અંગી ધ્વનિની શોભાના હેતુ છે.

ધ્વન્યાલોકમાંથી પ્રો. પાદે લીધેલ ફરો તો અસંલક્ષ્યક્રમ ધ્વનિમાં અલંકારના સ્થાન માટે છે. પ્રો. પાદે, તો પછી, શા માટે ‘સાદુ’ ‘માર્ટુ મન જાણે ડોળાઇ ગયું’ એવું ઉત્પ્રેક્ષાનું રસધ્વનિ વિનાનું ઉદાહરણ લીધું હશે ?

આમાંથી ત્રીજો મુદ્દો ઉપસ્થિત થાય છે. શું ‘અલંકારોને લીધે વર્ણનમાંથી રસ આવે છે ?’ ‘અલંકારોથી અભિપ્રેત દશા વિશેષરૂપે પ્રતીત થાય છે, તેમાં શું રસનિષ્પત્તિ રહેલી છે ?’ ભરતનું સૂત્ર છે કે ‘વિભાવ, અનુભાવ અને બિભાચારી બાવના સંયોગથી રસનિષ્પત્તિ થાય છે. વાસનારૂપે રહેલ રસાદિ રથાપીભાવ વિભાવાદિના પ્રતિપાદનથી જાગ્રત થાય છે અને જાગ્રતભુજના જેવા મુખનો આસ્વાદ કરાવતો રસની ક્ષણે પહોંચે છે. વિભાવાદિનું અભિધાન થાય પણ રસ શબ્દથી રસની પ્રતીતિ થાય નહિ. રસ એ તો ચિત્તની સ્વયંપ્રકાશિત સ્થિતિ છે. વિભાવાદિ પ્રતિપાદન દ્વારા કવિ રસની અભિવ્યક્તિ કરે; વિભાવાદિ વ્યંજક છે, રસ વ્યંજ્ય છે. ખરું છે કે વાત્સ્યાર્થ આલેષ દ્વારા વ્યંજ્યાર્થનો આવિર્ભાવ થાય છે પણ વિભાવાદિ તરીકે રસ નથી, વિભાવાદિ અને રસ તત્ત્વતઃ જુદા જ છે. રસનો આસ્વાદ કરનાર એવો તન્મય થઇ જાય છે કે તેને કમનું ભાન રહેતું નથી. તેથી ‘અસંલક્ષ્યક્રમ’ એવું નામ રસધ્વનિને આપેલું છે. હવે અલંકારો તો શબ્દ અને અર્થ વિશેષરૂપ છે. જે રસનો વિભાવાદિના આલેષ દ્વારા આવિર્ભાવ થાય છે, જેની અવધિ વિભાવાદિના જનિત સુધીની જ છે, તે રસ અલંકારથી નિષ્પન્ન થાય છે એમ કેમ કહી શકાય ? રસ એ અલંકારનું કાર્ય નથી.

ત્યારે શું અલંકાર કાવ્યત્વના પ્રયોજક નથી? અલંકારો જો ગોણું હોય તો શું દેવળ અલંકારવાળું કાવ્ય એ કાવ્ય ન કહેવાય? આવું કાવ્ય અધમ કાવ્ય છે અને તેને ચિત્ર, શબ્દચિત્ર કે અર્થચિત્ર તરીકે સ્થાન અપાયું છે. રસભાવાદિ તાત્પર્ય રહિત, વ્યંગ્યાર્થનો પ્રકાશ કરવાની શક્તિ રહિત, વાચ્ય અર્થ કે વાચક શબ્દનો આશ્રય લાંબો રચાયેલું આલેખ્ય જેવું કાવ્ય તે ચિત્રકાવ્ય છે, દેવળ અલંકારવાળાં કાવ્ય તે ચિત્રકાવ્ય છે, આવા કાવ્યને ‘વાગ્વિકલ્પ’ ગણી આનન્દવર્ધન ચોખ્ખું કહે છે કે તે કાવ્ય શબ્દને યોગ્ય નથી. કવ્યાનુકરો જણો—કાવ્યની નકલ છે; તેમાં જીવિત નથી, તે તો ફોટોગ્રાફ છે, ફોટોગ્રાફને જોઈને જમ આપજો આ અમુક અ, બ કે ક વ્યક્તિ છે, એમ પ્રયોગ કરીએ છીએ તેવી જ રીતે અર્થચિત્ર કે શબ્દચિત્રને કાવ્ય નામ આપવામાં આવ્યું.

વિસ્તારને ટૂંકમાં સમેટી લઈએ, કાવ્યમાં પ્રધાન ધ્વનિ હોય તો જ ઉત્તમ કાવ્ય કહેવાય. ધ્વનિનો આવિર્ભાવ વ્યંગનાટ્યરૂપિની થાય છે. અંગી ધ્વનિના અલંકાર અંગો છે. અલંકાર વાચ્ય અર્થના કે વાચક શબ્દના જ છે. અલંકારનું સામ્ય જાણ અલંકારની સાથે અને સંયોગસંબંધથી કાવ્યમાં રહે છે. અલંકાર અને અલંકાર્ય એ જુદા છે. અલંકાર કાવ્યત્વનો પ્રયોજક પ્રાપ્ત નથી; જ્યાં કાવ્યત્વ અલંકારને લીધે છે ત્યાં અધમ કાવ્ય બને છે, ત્યાં નિઃપ્રાણ ‘ખોખું’ છે, ફોટોગ્રાફ જેવી નકલ છે. અલંકારનું અલંકારણું રસની સાર્થેના ઔચિત્યમાં છે. અલંકારથી રસનિષ્પત્તિ નથી. અલંકાર વિના ઉત્તમ કાવ્ય બની શકે. જ્યાં જ્યાં ધ્વનિ હોય ત્યાં ત્યાં અલંકાર હોવો જોઈએ એવો નિયમ નથી. ફરી આનન્દવર્ધનના શબ્દ વિચારીએ કે: અલંકારો દિ વાદ્યાલંકાર-સામાન્યાદિનિવાસ્ત્વેતુરુચ્યતે—જાણ આબૂફયુની સાથે સામ્યને લીધે અલંકાર અંગી આત્માની શોભાનો હેતુ કહેવાય છે. અલંકારનું અલંકારત્વ પ્રધાનમૂલ ધ્વનિને પ્રકાશ થવામાં સમાયેલું છે. વીસમી સદીમાં ધ્વનિકારના જ

પદ્યા પાઠતા અંગ્રેજ વિદ્યેયક Phosphor Mallam નો શબ્દ તેના 'Approach to Poetry' નામના પુસ્તકમાંથી અહીં ઉતારું છું.

'And this harmony between feeling and imagination is important; for when it is absent, when the imagination is working out for itself, the result may be ornamental but not illuminative. For this kind of imagination, which is called fancy, does not strive to realize the truth and beauty of things by an image, or to get at the essence of a thought and picture it. It wishes to please, and it tries to do so by a display of embroidery and jewellery, regardless as to whether or not they set off the subject. The subject only interests as being something to hang finery on. And whereas the flowers of imagination bud naturally from the stem of thought, and are sober or rich according to the nature of the plant, fancy will twine a rose on a nettle, or worse still, clasp the lilly with a diamond buckle. And it is well if the rose be not artificial or the diamond paste, for then we may overlook the incongruity and take pleasure in the flower or the jewel for its own sake.'

અલંકારો કાવ્યમાં કેવી રીતે અને શા માટે વપરાય છે તે દર્શાવવા Mallamના જ વિચારો ગુજરાતીમાં ઉતારું છું :

'કદપનાશક્તિનો બીજો વિભાગ-અલંકાર ઉચ્ચતર સત્યની બ્રાન્તિ ઉત્પન્ન કરવાનો પ્રયત્ન કરતો નથી. અલંકારનું કર્તવ્ય તો કવિના

દર્શનને અને વિચારને ઉપમા તથા રંગ આપવાનું છે. કવિની લાગણીની
ધાર ખુદી ન થાય તે જોવાનું છે; ઉપમાદિ અલંકારોની મદદથી આ
સાધી શકાય છે. સૌંદર્યની તથા સૌંદર્યની સાથે સંવાદી રહીને કવિ
પોતાના કથનના અર્થને તથા લાગણીને, જોટલા બને તેટલા પ્રમાણમાં
આપણી સાન્નિધ્યમાં લાવવા માટે, આપણી પાસે સ્ફુટ કરવા માટે પ્રેરણા
છે નગ્ન સત્યના કથન કરતાં આલંકારિક ભાષા આ કામ વધારે સારી
રીતે સાધી શકે છે કેમ કે આવી ભાષા નિઃપ્રાણ અને જોડાણ શબ્દને
રથાને લાવવાહી અને અર્થથી ભરચક શબ્દ મૂકે છે, એક બિનાતે બીજી
બિના સાથે જોડીને વધારે પ્રકાશિત કરે છે. અલંકારને લીધે બે વિચારો
જે પહેલાં જોડાયેલા નહોતા તે આપણા મનમાં જોડાય છે. બન્ને
વચ્ચેનું સામ્ય અનુભવી શકાય છે, જે મુદ્દામાં બન્ને મળતા આવે છે
તેના ઉપર ભાર મૂકી શકાય છે. [બન્ને વચ્ચે જોડે તે ખુદસો હોવાથી].
સાદર્ય એવું તે હોય જોઈ એ કે આપણા કુતૂહલને જાગ્રત કરે અને
કલ્પનાશક્તિને હચમચાવી મૂકે. આપણા બુદ્ધિનાં દાર નીરસ શબ્દો રાકી
બેઠા છે, તેથી કાંઈ પાછલ ફરવાજેથી દાખલ થવા સરી પડે છે. આ
મુખ ચન્દ્ર જેવું સુંદર છે (ઉપમા), શું આ તે મુખ છે કે ચન્દ્ર છે
(ઉત્પેક્ષા), મુખચન્દ્ર પ્રકાશે છે (રૂપક), મુખ નથી પણ ચન્દ્ર છે
(અપહ્રતુતિ), દિવસે ચન્દ્ર જાણ્યો છ (આતશયોક્તિ)—આવા સાદર્યમૂલક
પ્રયોગથી કાંઈ વાચકને આકર્ષે છે, વિચારને પ્રકાશિત કરે છે અને શોભાવે
છે. જે ઉપમાન ચન્દ્રની સાથે ઉપમેય મુખને સાદર્ય છે તે ઉપમાન
ચન્દ્રના અર્થમાં મુખને સંક્રાન્ત કરીને કવિ મુખને વધારે પ્રકાશિત કરે છે,
ઉપમાન ચન્દ્રની સાથે રહેલા સંસ્મરણોની મુખની સાથે યોજના કરીને કવિ
મુખને વધારે મુશોભિત કરે છે. એક વિચારનું પ્રતિજ્ઞા બીજા ઉપર લાગીને,
પોતાના વિષયના અમુક જ ભાગ ઉપર કાંઈ તેજપુંજનું એકીકરણ કરી
મૂકે છે, લાગણીના ઉચ્ચતર પ્રદેશમાં તે વિભાગને રાખી શકે અને

વધારે સુશોભિત પણ દરી થકે છે. આપણી આસપાસની ચીજોનું સ્વાભાવિક સૌન્દર્ય, તેમનું ખરખરું રહસ્ય, આપણે અતિ પરિચયને લીધે ખોઈ ખેડા છીએ. લાગણી તથા ઉત્સાહથી ઉન્નતમનું મન કલ્પનાશક્તિ વડે તે ચીજો ઉપર પડેલાં પરિચયનાં પડળ શરીરે ખંખેરી નાખે છે ત્યારે તે જ ચીજો આપણને હચમચાવી મૂકવાનું સામર્થ્ય ધારણ કરે છે. લાગણીની અસર નીચે કલ્પનાશક્તિ વડે જે સાદર્ય કવિ જોઈ શકે છે તે સાદર્ય પોતાની સાથે તાજગી લાવે છે અને આપણને તેવી જ તાજગી અર્પે છે.

પ્રે. પાઠકના દષ્ટાન્તરો વિચાર કરીએ. ‘મારું મન જાણે કે ડોળાઈ ગયું’ અહીં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકાર છે. અલંકાર એ કેવળ અલંકાર છે માટે જ ઉપયોગી નથી. કયા પ્રકરણમાં કંઈ વ્યક્તિ બોલે છે તે જાણીએ તો જ અલંકારના ઔચિત્યનો નિશ્ચય થાય, આપણે કહીએ— એક નવવિવાહિત પ્રેમી પોતાની પ્રિયતમા ઉપર અત્યંત પ્રેમ ધરાવે છે; ધડીભરનો વિરહ સહી શકતો નથી; ઓદિસના કામમાં ચિત્ત ચોંટતું નથી; સાંજે ઘેર આવતાં નોકર ખગર આપે છે કે ‘બાઈ તો કાંઈક અજાણ્યા પુરુષ સાથે ફરવા ગયાં છે.’ પ્રેમી પુરુષના હૃદયમાં શંકા ઉત્પન્ન થાય છે, તે વખતે તે બોલે છે ‘આજ આ શું? મારું મન કેમ આજ અકડાળે ચડે છે? મારું મન આજ જાણે કે ડોળાઈ જાય છે.’ અહીં તાત્પર્ય તો અસ્વસ્થ ચિત્તનો ખ્યાલ આપવાનું છે; તે અસ્વસ્થ દશાનો સંપૂર્ણ ખ્યાલ આપવામાં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકાર ઉપયોગી છે માટે અલંકાર તરીકે વાજબી સ્થાન પામે. જેવી રીતે સ્વચ્છ પાણીમાં કંઈ ચીજ પડવાથી ધૂળનો સંપર્ક થતાં પાણી ડોળાઈ જાય છે તેવી જ રીતે સ્વસ્થ મનમાં શંકા ભળવાથી મન અસ્વસ્થ બને છે. બોલનારનો ભાવ તો પત્ની તરફના પ્રેમમાં જે શંકા આવી છે તે ઉપસ્થિત કરવાનો છે. આ

તાત્પર્યભૂત અસરસ્થ દશાનો ખ્યાલ આપવામાં ઉત્પ્રેક્ષા ઉપકારક છે માટે અલંકાર તરીકે અહીં ઇષ્ટ છે. ‘મારું મન જાણે કે ડોળાઈ ગયું’ એટલાથી જ રસનિષ્પત્તિ થાય છે એમ કહેવું વાસ્તવિક છે, કે ઉત્પ્રેક્ષા કવિના તાત્પર્યને વ્યક્ત કરવામાં સહાયક થાય છે એમ માનવું ઇષ્ટ છે તે હું વાચકની સાદી સમજ ઉપર છોડું છું. મનની પોતાની જ ડોળાયેલી સ્થિતિ-નહિ કે બીજાના મનની-એ પણ માનસશાસ્ત્રે કબૂલ રાખવાનું રહ્યું.

ક

સંસ્કૃતમાં સાહિત્યવિવેચન : મૂળભૂત સિદ્ધાંતની દૃષ્ટિએ

વિવેચનશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાન્તોના યાનની આવશ્યકતા સમજાવતા કાવ્યાદર્શના પહેલા પરિચ્છેદના આઠમા શ્લોકમાં આચાર્ય દ્વંડી કહે છે કે :-

ગુણદોષાનશાસ્ત્રજ્ઞઃ કથં વિમજતે નરઃ ।

કિમન્ધરયાધિકારોઽસ્તિ રૂપમેદોપલક્ષિણુ ॥

“(વિવેચન) શાસ્ત્ર નહિ જાણનાર માણસ (કાવ્યના) ગુણ અને દોષનો વિભાગ કેવી રીતે કરી શકે ? શું આધિના માણસને રંગ અને રૂપના ભેદ પાઠવાનો અધિકાર છે ?” આથી જો માણસ સાહિત્યના વિવેચક તરીકેની જવાબદારીવાળી ફરજ અદા કરવાનું સ્વીકારે છે કે સાહિત્યના હાર્દનો તાગ લેવા ઇચ્છે છે તેણે સાહિત્યવિવેચનાના મૂળભૂત સિદ્ધાન્તોને પાતાના કરી લેવા જ જોઈએ.

આ શાસ્ત્રને સંસ્કૃતમાં અલંકારશાસ્ત્ર એવું નામ આપવામાં આવ્યું છે કેમકે પહેલીના સમયમાં અલંકારમાં જ-જે ઉકિતમાં વૈચિત્ર્ય કે ચમત્કાર હોય છે તેમાં જ-કાવ્યનું કાવ્યત્વ સમાયેલું છે એવી માન્યતા હતી. ઉપમા, રૂપક વગેરે અલંકારો અને વિવેચનશાસ્ત્ર જાનેને એક જ અલંકાર નામ આપવામાં આવ્યું છે તે કાવ્યમાં અલંકારને અપાયેલ પ્રાધાન્યને ધોરણે જ.

આનો ઉદ્ભવ તો કવિને અપાતી કેટલીક મૂલ્યનાઓમાં મળી આવે છે. કાવ્યમાં દોષોનો કેવી રીતે પરિહાર કરવો, કેવી રીતે ગુણોનો સમાવેશ કરવો અને આમ કાવ્યને કેવી રીતે અસંકૃત કરવું તેનો નિર્દેશ કરવામાં આવતો હશે : પાછીના સમયમાં આવી કવિને તૈયાર કરવાની પ્રયાતે “કવિ-શિક્ષા” એનું નામ આપવામાં આવ્યું છે. કાવ્યની ઉત્પત્તિમાં શક્તિ અને ત્રિપુણતાની સાથેસાથ વાઙ્મયજ્ઞશિક્ષાશાસ્ત્રને પણ તેટલું જ જરૂરી ગણ્યું છે. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે કાવ્યના વિષય તથા કાવ્યરચનાની કલા એક જ ગતાનુગતિક માર્ગે પ્રદર્શ કરનારા બની ગયા અને તેથી પ્રતિભાસંપન્ન કવિઓ પણ સ્વયંજ્ઞ સંવેદનને કે ગૌણિક આધિભાવને મહત્ત્વ આપતા બંધ થયા.

પ્રાચીન સમયમાં જેમ આર્યજીવન નિયમમાં જકડી રાખવામાં આવ્યું તેમ સાહિત્યનું પણ બન્યું. સાહિત્ય રચનાના નિયમોથી કે કાવ્યકલાથી અગાત એવો ઉપાસક કવિતાદેવીના મંદિરના પવિત્ર દ્વારમાં પ્રવેશ કરવાની હિમ્મત કેમ કરી શકે ? પ્રાચીન આલંકારશાસ્ત્રે આ પવિત્ર મંદિરમાં પ્રવેશવાં છુટો માટે સારા પ્રમાણમાં સાધનસામગ્રી પૂરાં પાડ્યાં છે. આધુનિક સાહિત્યમાં સાહિત્યવિવેચનાની સાથે સંકળાયેલ જે તત્ત્વો છે તે સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર દ્વારા ધરતું નથી અર્થાત્ કવિ અને તેની રૂઢિ બંને ઉપર વિવેચકની વેધક દષ્ટિ પડતી નથી. રાજશેખર ‘કાવ્ય-મીમાંસા’માં અલંકારને સાતમું વેળાંગ ગણાવે છે. સ્વીકૃત ચૌદ વિદ્યાની સાથે એક ઉમેરીને તે કહે છે કે : પદ્મદશ કાર્ય વિદ્યાસ્થાનં ગણપદમયત્વાત્ કવિધર્મત્વાત્ દ્વિતોવદેશત્વાચ્ચ । જે આપણે અલંકારશાસ્ત્રના કેટલાક મહત્ત્વના ગ્રંથોનાં નામો તપાસીશું—જેવા કે ‘કાવ્યાલંકાર’, ‘કાવ્યાદર્શ’, ‘કાવ્યાલંકારસારસંગ્રહ’, ‘કાવ્યાલંકારચૂરણ’, ‘કાવ્ય-મીમાંસા’, ‘કાવ્યપ્રકાશ’, ‘કાવ્યનુશાસન’, ‘કાવ્યકૌસ્તુભ’—તો હરતામગ્ગકવત્ સ્પષ્ટ થશે કે સંસ્કૃતમાં સાહિત્યની વિવેચના એ કાવ્યવિવેચનાના પર્વાંગ જેવી જ બની

ગઈ છે. પછીના સમયની માન્યતા પ્રમાણે નાટ્ય પણ કાવ્યનો વિભાગ બની ગયું છે. આમ સાહિત્યવિવેચના એટલે કાવ્યવિવેચના એમ માન્યતા બંધાઈ. લઘ્વપ્રતિષ્ઠા આગ્રહ વિવેચક ગ્રા. એનરફોએથી પણ નીચે પ્રમાણે આ મતનો જ પડકાર પાડી રહ્યા છે : "The word poetry, may very well stand for literature in general, in our discussion of literary art as a whole. For poetry is the essence of literature : in poetry, the whole business of literature, the communication of pure experience is concentrated to its utmost capacity. Whatever is true, on general grounds of poetry, is true of literature as a whole; and whenever our theory speaks of poetry, it will be of poetry as the type of the art of literature"

ભામહ અને દૃશી જેવા પ્રાચીન આલંકારિકાએ કાવ્યનું વર્ગીકરણ પોતપોતાની રીતે નીચે પ્રમાણે કર્યું છે : (અ) આકાર કે ધાટ પ્રમાણે—ગદ્ય, પદ્ય અને મિશ્ર; (બ) ભાષાના ધોરણે—સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ, અને મિશ્ર; (ક) વિષય પ્રમાણે—ભૂતકાળનાં દેવાદિચરિત, કર્ત્તવ્ય, કલાશ્રય કે શાસ્ત્રાશ્રય; (ઘ) પ્રણાલિકા પ્રમાણે—(૧) સર્ગભન્ધ (મહાકાવ્ય), (૨) અભિનેયાર્થ (Drama), (૩) કથા (Prose Romance), (૪) આઘ્યાયિકા (Biography) અને (૫) અનિબદ્ધ (મુક્તક). પ્રણાલિકાને અનુસરીને પાંડવામાં આવતા આવા ભેદોને નાણુદ કરવાનું દૃશી કહે છે :—

તત્ કથાઽઽઘ્યાયિકેત્યેકા જાતિઃ સંજ્ઞાદ્વયાદિક્ષિતા ।

અત્રૈવાન્તર્ભવિષ્યન્તિ શેષાઘ્યાય્યાનજાતયઃ ॥ (કાવ્યાદર્શ-૧-૨૮)

આ ઉપરાંત કવિકુલશુર કાલિદાસે મેઘદૂતમાં એક નવું જ સ્વરૂપ (અંકકાવ્ય) ઉપજાવ્યું છે, ચમ્પૂ પણ છે, ગદ્યપદ્યમીરચના કાવિત્વ, તે પણ આ પ્રકારના ભેદો કાવ્યના હાર્દ સુધી પહોંચતા નથી તેથી તેને

છોડીને કાવ્યના અંતસ્તરમાં પ્રવેશ કરાવે તેના સિદ્ધાંતો ગ્રાંધી કાઢવાનું અનિવાર્ય બન્યું છે. આ પણ આપણને સ્પષ્ટ સમગ્રય છે કે છદોબદ્ધતા કે પદરચના કાવ્યનો અસાધારણ ધર્મ નથી-બાણુની કાદમ્બરી ગદ્યમાં હોવા છતાં કાવ્ય જ છે. આથી પણ આગળ વર્ધાને વામન તો ગદ્યને જ કવિનો નિકષ મળે છે.

ત્યારે કાવ્યનું મૂલ્યાંકન કયા ધોરણે કરવાનું ? પ્રખ્યાત આંગ્લ વિવેચક Mathew Arnold ત્રણ પ્રકારના Estimates ગણાવે છે : (1) Historical, (2) Personal, (3) Real. જો આપણે સાવધાન ન રહીએ તો સાચું મૂલ્યાંકન ઐતિહાસિક દૃષ્ટિવાળા કે અંગત માન્યતાવાળા મૂલ્યાંકનથી ખૂંસાઈ જવાની ભીતિ રહે છે. કવિના જીવનધોરણે કરેલ મૂલ્યાંકનમાં કેટલીક અપ્રાસંગિક વિચારણાને જાણેઅજાણે મહત્ત્વ અપાઈ જવાનો સંભવ છે. ત્યારે સાચું મૂલ્યાંકન કરવું કેવી રીતે ? આટલા સૈકાઓમાં સરકૃત વિવેચનશાસ્ત્રની દૃષ્ટિ કાવ્યઘટક તરવોની માન્યતા પ્રમાણે કેવી રીતે બદલાતી રહી છે તે આપણે પ્રથમ જોઈ લઈએ.

ત્યારે પહેલાં જુદા જુદા ક્રમિક વિકાસ પામતા સંપ્રદાયો જોઈ એ :—

(૧) ભરતનો નાટ્ય-રસ સંપ્રદાય; (૨) અલંકાર સંપ્રદાય; (૩) વામનનો રીતિ સંપ્રદાય; (૪) ધ્વનિકારનો ધ્વનિસંપ્રદાય અને (૫) ધ્વન્યાભોક્તા સમર્થ દીકાકાર અભિનવગુપ્તના મતને અનુસરીને, ત્રણ પ્રકારના ધ્વનિમાંથી રસધ્વનિને માન્ય રાખીને વિશ્વનાથે ગિરદાવેલ રસ સંપ્રદાય.

અલંકાર જ કાવ્યનું ઘટક તરત્ત છે એમ લામહ કહે છે. બધા અલંકારોનું અલંકારત્વ વક્રોક્તિમાંથી નિષ્પન્ન થતું માનીને લામહ કહે છે કે : સંઘા સર્વત્ર વક્રોક્તિરનયાડ્યો વિમાન્યતે । યલોડ્ય્યાં કવિનાકાર્યઃ કોડલંકારોડનયા વિના ॥ અને આ વક્રોક્તિ જ કાવ્યનું જીવિત છે એમ કુન્તલ મન્તાવ્ય રજૂ કરે છે. દસ ગુણો (શબ્દના કે અર્થના) જ વૈદર્ભ્યાર્થ (રીતિ) ના પ્રાપ્ત છે એમ કહીને દુષ્ટી ગુણનું પ્રાધાન્ય દર્શાવે છે. વામન તો સ્પષ્ટ

કહે છે કે “કાવ્યનો આત્મા રીતિ છે.” આ રીતિ એટલે અંગ્રેજીમાં જેને “Style” કહેવામાં આવે છે તે નહિ કેમકે ‘Style’ માં મૂલ્યવાનો વ્યક્તિત્વવાળો અંશ રીતિમાં નથી. રીતિમાં તો ફેટલાક ગુણો (શબ્દના કે અર્થના) કાવ્યમાં લાવવવાથી નિષ્પન્ન થતી રચના એટલું જ છે. વિશિષ્ટ રચના એટલે રીતિ અને આ વિશિષ્ટ ગુણોમાં સમાયેલું છે. અમુક પ્રદેશમાં પ્રચલિત રચનાઓ ઉપરથી રીતિના જુદાં જુદાં નામ આપવામાં આવ્યાં છે. ધ્વનિકાર તો ધ્વન્યાલોકના પહેલા જ શ્લોકમાં કહે છે કે કાવ્યસ્યામા ધ્વનિરિતિ દુર્ધર્યઃ સમામ્નાતપૂર્વઃ.” આ ધ્વનિ સંપ્રદાયમાં ગુણોનું નવી જ રીતે નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. જેમ શૌર્ય માણસના આત્મામાં રહે છે તેમ ગુણો પણ કાવ્યમાં અજ્ગીરસની સાથે, સમવાયસંબંધથી જોડાયેલા છે. રસ એટલે હૃદયમાં રહેલી લાગણીઓ કે ભાવોનું ઉદ્બોધન કે નિર્ગતિ હોય, તો ગુણો પણ આ ઉદ્બોધનમાં સદાયબૂત લેખાવા જોઈએ; તેથી જ આ સંપ્રદાયે માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ, એ ત્રણ ગુણોને જ માન્ય રાખીને તેમને હૃદયની ત્રણ અવસ્થા દ્રુતિ, વિસ્તાર અને વિકાસ ઉત્પન્ન કરતા કહ્યા છે. અલંકારો તો શરીર ઉપર ધારણ કરેલ કટક, કુંડલ વગેરે જેવા બાહ્ય છે અને કાવ્યની સાથે કેવળ સંયોગસંબંધથી જોડાયેલા છે. અલંકારો આમ આ સંપ્રદાયમાં બાહ્ય અને બિનઉપયોગી જેવા બની ગયા છે. આનંદવર્ધનનાં મંત્રોને સંક્ષિપ્ત, સરળ અને મુગમ રીતે મઝમટે તારવી બતાવ્યાં છે. તેથી જ કાવ્યપ્રકાશની આટલી બધી આજ સુધી લોકપ્રિયતા છે. વિશ્વનાથે તો રસ-ધ્વનિને જ સ્વીકારીને કાવ્યનું પર્વુળ ટૂંક કરી દીધું છે. અલંકારશાસ્ત્રમાં છેલ્લો મોટો ન્યોતિર્ધર પંડિતરાજ જગન્નાથ રમણીય અર્થ પ્રતિપાદન કરનાર શબ્દને કાવ્ય ગણે છે અને રમણીયતાનો અર્થ અલૌકિક આનંદ આપનાર એમ તે કહે છે. કાવ્યના અંતરસ્તત્ત્વ સંબંધી માન્યતાનો ક્રમિક વિકાસ આ પ્રમાણે થયો છે.

આજે પણ ખ્વનિકાર સર્વમાન્ય એને વિવેચનામાં એનું જ સામાન્ય પ્રવર્તે છે. આનંદવર્ધને, રથાલુપ્પનનન્યાયે, ખ્વનિની રથાપના કરી એટલું જ નહિ પણ જુદા જુદા સંપ્રદાયનાં કાવ્ય પરત્વેનાં મંનવ્યોને પોતાના સંપ્રદાયના કેન્દ્રભૂત (ખ્વનિ) સિદ્ધાંતની સાથે સંબંધિત કરી એક અનોખી પણ સર્વમાન્ય બને તેની મૌલિક યોજના ઘડી આપી છે. આ યોજનામાં પ્રાધાન્ય વ્યંગ્ય અર્થનું છે અને તે અર્થ વ્યંગ્યનાવ્યાપાર ગમ્ય છે. વાચ્ય અને લક્ષ્ય અર્થ કરતાં વ્યંગ્ય અર્થ ચઢી જાય છે, પ્રયોજનવંતી લક્ષણોમાં પ્રયોજન પણ વ્યંગ્યનાવ્યાપારથી મેળવી શકાય છે. જે કાવ્યમાં વ્યંગ્ય અર્થ પ્રધાનપણે વ્યક્ત થાય છે તે ખ્વનિકાવ્ય કહેવાય છે. ખ્વનિ શબ્દનો જે અર્થમાં પ્રયોગ થયો છે : (૧) જે વ્યંગ્ય છે તે; અને (૨) જેમ દીપ ઘટને દેખાડે છે તેમ જેમાં વાચક શબ્દ તથા વાચ્યાર્થ વ્યંગ્યને વ્યક્ત કરે છે તે. ખ્વનિ એ સંજ્ઞા પણ વૈયાકરણની પરિભાષામાંથી લેવાયેલી છે અને વ્યંગ્યનાવૃત્તિ વૈયાકરણના માથા ઉપર લાઢવામાં આવી છે. જે વ્યંગ્ય છે કે ખ્વનિત છે કે ગમ્ય છે તે કાં તો વસ્તુ (હકીકત) છે, કાં તો કલ્પિત વિચાર છે, એટલે કે અલંકાર છે, અને કાં તો લાગણી છે. કાવ્ય આમ વાસ્તવિક હકીકત કે કલ્પનિક વિચાર કે લાગણીને વ્યક્ત કરે છે તેથી વસ્તુખ્વનિ, અલંકારખ્વનિ અને રસ-ખ્વનિ એવાં ત્રણ નામ આપવામાં આવ્યાં છે. કાવ્યમાં કાં તો વાસ્તવિક હકીકત સ્ફુટ થતી હોય, કાં તો કલ્પનામૂલક વિચાર મુખ્યપણે વ્યક્ત થતો હોય કે લાગણીનું ઉદ્દોષન હોય.

(૧) ઉત્તમ, (૨) મધ્યમ અને (૩) અધમ એનું કાવ્યનું ત્રણ પ્રકારનું વર્ગીકરણ પણ આ ખ્વનિ સંપ્રદાયે વાચ્યાર્થની કક્ષાએ વ્યંગ્યાર્થના (૧) ચઢિયાતાપણાના, કે (૨) સમકક્ષા યા તો સુદૃઢ બિનસ્તાપણાના, (૩) નિદિવત્પણાના કે અગ્યકૃતપણાના ધોરણે કરેલ છે. અધમ કાવ્યને-શબ્દચિત્ર કે અર્થચિત્રને-આનંદવર્ધન 'કાવ્યાલોકાર' કહે છે.

ત્રણ પ્રકારના ખનિનો સ્વીકાર કરેલ હોવા છતાં, આનંદવર્ધન રસખનિને જ કાવ્યત્વ આપનારું તત્ત્વ લેખે છે તે નીચેનાં ખન્યાલોકનાં અવતરણો વિપરીત તારવી શકાય છે :

(૧) પરિપાકવતામૂ..... શોમતે । ... (૫૪૬ ૨૨૧)

(૨) અયમેવ મુખ્યો વ્યાપારઃ.....તપનિવન્ધનમૂ । ... (૫૪૬ ૧૧૮)

(૩) રસાદિરૂપ.....મમિનિવેશઃ । ... (૫૪૬ ૧૬૩)

વળી આનંદવર્ધન એમ પણ કહે છે કે આ પુસ્તક લખવાનો હેતુ કેવળ ખનિનું પ્રતિપાદન કરવા પૂરતો નથી પણ કાવ્યનું ખરું તત્ત્વ તો ‘રસાદિરૂપ’ ખનિ જ છે એ દર્શાવવાનો છે. અહીં ‘આદિ’થી ભાવ, ભાવોદય વગેરે લેવાં.

ત્યારે રસ શું છે? રસ એ કોઈ શબ્દનો વાચ્યાર્થ નથી; શૃંગાર કે ક્રુણ્ય એમ શબ્દો બોલવાથી શૃંગાર કે ક્રુણ્યરસની પ્રતીતિ થતી નથી. વિભાવ અનુભાવ અને વ્યભિચારિભાવના સરોગથી જ્યારે સ્થાયી ભાવ જાગ્રત દશામાં આવે છે, ત્યારે તે ચર્ચણા કે આસ્વાદને રસ એવું નામ આપવામાં આવે છે. જે સવેદન પોતાને થયું છે તેનું પ્રતિબિંબ પ્રેક્ષક કે વાચક વર્ગના હૃદયમાં વિભાવાદિની સદાયથી કવિ નિષ્પન્ન કરે છે. શબ્દ અને અર્થ દ્વારા કવિના હૃદયના ભાવનું સંક્રમણ ભાવકમાં થાય છે. આ રસાદિ જ કાવ્યનો આત્મા છે. આનંદવર્ધન કહે છે કે :—

કાવ્યસ્વાત્મા સ ઇવાર્થસ્તથા ચાદિ કવેઃ પુરા ।

કૌશલદ્વન્દ્વિયોગોત્થઃ શ્લોકઃ શ્લોકત્વમાગતઃ ॥

આ છે પ્રસિદ્ધ શ્લોક અને શ્લોકનું સમીકરણ. Principles of Literary Criticism માં પ્રો. એનરેસ્ટમ્બી આ મંતવ્યનું જ પ્રતિપાદન કરી રહ્યા હોય એમ લાગે છે :—Literature communicates experience: that is to say, experience which lived in

the author's mind must live again in the reader's mind... The experience itself must be given, transplanted from one mind to another.....Not only thought, but equally emotions...must also be communicated to the reader's mind: that is to say, experience itself, by being imaginatively provoked there. Literary art, therefore, will always be in some degree suggestion; and the height of literary art is to make the power of suggestion in language as commanding, as far-reaching, as varied, as subtle as possible.

આ અભિપ્રાયનું સમર્થન અસારે પણ થઈ રહ્યું છે.

“New Bearings in English Poetry”માં F. R. Leavis ૨૫૯ કહે છે કે :—

“Indeed, the poet's capacity for experiencing and his power of communicating are indistinguishable; not merely because we should not know of the one without the other, but because his power of making words express what he feels is indistinguishable from his awareness of what he feels. He is a poet because his interest in his experience is not separable from his interest in words, because, that is, of his habit of seeking by the evocative use of words to sharpen his awareness of his ways of feeling, so making these communicable. And poetry can communicate the actual

quality of experience with a subtlety and precision unapproachable by any other means.

રસધ્વનિને અસલક્ષ્યક્રમધ્વનિ એવું પણ નામ આપવામાં આવ્યું છે કેમકે રસનિબ્ધાંતિ એવી તાત્કાલિક બને છે કે વાચ્યાર્થ અને લાગણીની ભાગ્યે જ વચ્ચેનો ક્રમ ભેદ શકાતો નથી. રસ્યંતે આસ્વાદ્યતે इति રસઃ એ ધારણે રસ સર્વજ્ઞ અને સર્વ પ્રકારે આનંદદાયી કે આનંદસ્વરૂપ જ છે. ભરતે જે રસનું મહત્ત્વ નાટકમાં સ્થાપ્યું તેનું જ કાવ્યમાં રસને મહત્ત્વ ધ્વનિસમ્પ્રદાયે અપાવ્યું. રમાશ્રયમ્ નાટ્યમ્ છે, તે કાવ્ય પણ રસભાવ-નિરંતરમ્ હોવું જ જોઈએ આનંદવર્ધન કહે છે કે કવિના પ્રવચ્છમુપનિવંહતા રસપરતન્ત્રેણ મવિવચ્છમ્। વળા પરિકર શ્લોકમાં કહે

છે કે :— મુલ્યા વ્યાપારવિપયાઃ સત્કવીનાં રસાદયઃ ।

તેષાં નિવચ્છને માવ્યં તૈ સદૈવાપ્રમાદિમિઃ ॥

આમ રસ જ કેન્દ્રબૂત છે કે ધરીરૂપ છેઃ આ રસને અવલમ્બીને શ્રુત્ય, દોષ, રીતિ, અલંકાર વગેરે રહેલ છે. રસની સાથે યોગ્ય રીતે બંધ બેસતાં આ બધાં તરવો થાય એમ કવિએ યોગ્યતા કરવી જોઈએ, જો તેમાં અનુચિતતા હશે તો રસમાં ક્ષતિ થશે. આ પ્રમાણે ઔચિત્ય ઉપર ભાર મૂકતાં કહેવામાં આવ્યું છે કે :—

અર્નોવિલાદતે નાન્યદસર્મગસ્ય કારણમ્ ।

પ્રસિદ્ધૌચિત્ત્વચ્છસ્તુ રસસ્યોપનિવત્ પરા ॥

કોઈ પણ રચણે ખાડાખડિયામાં આપણને ન પડવા દેતાં સીધેસીધા લક્ષ્ય (રસ) તરફ દોરી જાય તેવા નિયમો ધ્વનિકારે ત્રીજા ઉલોતની ૧૦ થી ૧૪ સુધીની કારિકામાં આપ્યા છે :—(૧) શૂતકાળમાં બનેલા બનાવોમાંથી લીધેલું કે કલ્પેલું કથાનું વસ્તુ વિભાવાદિના ઔચિત્યની સુદર લાગે તેમ કરવું; (૨) શૂતકાળમાં બનેલ બનાવોમાંથી લીધેલ વસ્તુમાં

રસને અનુગ્રુહ ન હોય તેવી સ્થિતિ છોડી દેવી અને નવો ભાગ કટપીને પછે રસને યોગ્ય કથાનો ઉઠાવ બનાવવો; (૩) પાંચ સંધિ અને તેનાં અંગોની યોજના કેવળ રસનિષ્પત્તિની દૃષ્ટિએ જ કરવી, નહિ કે શાસ્ત્રમાં ગણ્યાવેલ છે તે દૃષ્ટિએ; (૪) રસનું ઉદ્દીપન અને પ્રશમન અવસર પ્રમાણે કરવું અને જો રસની અધવચમાં જ રુકાવટ થઈ ગઈ હોય તો અંગી તરીકે તેનું અનુસંધાન કરી લેવું; (૫) કવિ ચક્રિતવાળો હોય તો પણ અનુરૂપ થાય તેવા ને તેટલા જ અર્થકારો યોજવા. આ તત્ત્વો પ્રબંધને રસના વ્યંજક બનાવવામાં ઉપયોગી છે.

આ નિયમોનું અવધાનપૂર્વક પાલન કરવું જોઈએ. જો તેનું ઉલ્લંઘન કરવામાં આવે તો કેવું બેહુકું પરિણામ આવે તે આપણે વિચારીએ. શાકુન્તલમાં દુષ્યન્તને થયેલ ચકુન્તલાની વિસ્મૃતિ માટે, કવિકુલગુરુ કૌલદાસ દુર્વાસાના શાપની કટપના કરીને યોજના કરે છે અને આ રીતે પોતાની પત્નીના ત્યાગ કરવાની અધમતામાંથી નાયકને ઉગારી લઈ, દુષ્યન્તને નૈતિક જવાબદારીમાંથી પણ મુક્ત બનાવે છે. આથી ધીરોદાત નાયક તરીકે દુષ્યન્તમાં કશી ખામી દેખાતી નથી. ભાસના “પ્રતિમા” નાટકમાં કેકેયીના પાત્રનું એવું તો ફર્કાતર કરી દેવામાં આવ્યું છે કે પ્રેક્ષક-વર્ગને આશ્ચર્ય થાય છે, કેટલેક અંશે આઘાત પણ થાય છે. કેમકે માનસશાસ્ત્રના નિયમ પ્રમાણે કોઈ પણ સ્ત્રી પોતાની સપત્નીના પુત્રના ભક્ષા માટે પોતાની જાતને અધમ જાહેર કરાવવાની તથા પોતાને વિધવા બનાવવાની હદ સુધી જાય જ નહિ. આથી કથાના પાત્રના ચારિત્ર નિરૂપણમાં કરેલ ફેરફાર આઘાતજનક જ બને છે. ઉત્તરરામચરિતના છઠ્ઠા અંકના છઠ્ઠા શ્લોકમાં લવ જે દોષો પોતાના પિતા સમમાં હોવાનું જણાવે છે તે નાયકના પાત્રમાં થોડેક અંશે ક્ષતિકારક નીવડે છે. દસરૂપકકાર પણ ક હે છે કે :—

યત્તપ્રાનુચિતં કિંચિપ્રાયઃસ્ય રસસ્ય વા ।

વિદ્ધં તત્પરિત્યાજ્યમન્યથા વા પ્રવક્ષ્યેન્ ॥

શ્રીહર્ષની રતનાવલીમાં રાગને સ્વયં કામદેવ તરીકે લેખી રહેલી રતનાવલી જ્યારે તેને રાગ તરીકે લેખે છે ત્યારે નાટકના કાર્યને વેગ મળે છે અને ગાંગીનું અનુસંધાન થાય છે. વેણીસંહારના બીજા અંકમાં ભટ્ટનારાયણ દુર્યોધન અને ભાનુમતીના મિલાપમાં જે સમય વ્યતીત કરાવે છે તે દોષરૂપ બને છે; કવિની ઇચ્છા અહીં ‘વિલાસ’ નામનું પ્રતિભુજ્ય સંધિનું અંગ પૂરું પાડવાની છે, જો કે તે રસમાં તો દાતિદારક છે. પછીના સમયમાં પોતાની કવિત્વશક્તિના મદત્ત્વમાં ગર્વ સેતા અનેક કવિઓ જ્યારે પોતાની કૃતિમાં બિનજરૂરી અલંકારોની યોજના કરે છે ત્યારે છાપ પાડવાના ઇરાદામાં રામતાં તેઓ મુખ્ય ધ્યેય (રસ)ને વીસરી જાય છે. ધનંજય પણ આ મુદ્દાનો જ નીચે પ્રમાણે નિર્દેશ કરે છે :—

ન ચાતિરસતો વસ્તુ દૂરં વિચ્છિન્નતાં નયેત ।

ન વા રસં તિરોદધ્યાદ્ વસ્ત્વલંકારલક્ષણેઃ ॥ (દશરૂપક ૩-૧૨)

અલંકાર રસને કેવી રીતે ઉપકારક થાય તે સંબંધે ચાર પ્રકાર અનિકાર દેખાડે છે: (૧) રસના અંગ તરીકે કવિ અલંકારને રાખે; (૨) અવસર પ્રમાણે તેનું ગ્રહણ અને તેનો ત્યાગ કરે; (૩) અંત સુધી તેનો નિર્વાહ ન કરે; (૪) નિર્વાહ કર્યા હોવા છતાં પણ તેને ગૌણ રાખ્યા જ કરે. અલંકાર પણ અલંકાર ત્યારે જ બને કે જ્યારે તે રસને અંગભૂત બનીને ઉપકારક થાય.

બીજું વિરોધનો પરિહાર કરવો એ પણ એટલું જ જરૂરી છે. કેટલાક વિરોધ ઉત્પન્ન કરે તેવા મુદ્દાઓનો નીચે પ્રમાણે નિર્દેશ કરવામાં આવ્યો છે:—(૧) વિરોધી રસના વિભાવાદિનું ગ્રહણ; (૨) મૂળ કથા સાથે સંકળાપેલ હોય તો પણ રસને અંગભૂત ન હોય તેવી વસ્તુનું વિસ્તારથી વર્ણન; (૩) ઓર્ચિત જ રસનું પ્રચમન કે ઉદ્દીપન; (૪) પરિપોષ પામેલ

રસનું પણ ફરી ફરી કથન. આ ચાર, રસને વિરોધ ઉત્પન્ન કરનારા લેખાયા છે. શાન્તરસના આલમ્બનવિલાપને રૂપે નિરૂપીને કવિ જે તેને પ્રણય કરતો દેખાડે તો ? મૂળ કથામાં શહેર કે પર્વતનો ઉલ્લેખ હોય તેનું બહુ જ લાંબુ વર્ણન કવિ કરે તો ? રસનું એકાએક ઉદ્ઘાટન આપણને વેણીસંહારમાં બીજા અંકમાં મળે છે : અનેક વીરો જ્યારે રણસંગ્રામમાં પોતાના પ્રાણની આતુતિ આપી રહ્યા છે ત્યારે દુર્યોધનને બાનુભત્તી સાથેના શંગારમાં રાચતો કવિ દેખાડે છે. આ કેવું બેહદું લાગે છે ? એકાએક રસને કાપી નાખવાનું મહાવીરચરિતના બીજા અંકમાં, વીરરસ જામ્યો છે ત્યારે રામચન્દ્રની નીચેની ઉક્તિમાં મળે છે : કઢ્ઢમોચનાય ગચ્છામિ । કેટલું અનુચિત ? હયગ્રીવવધમાં હયગ્રીવનું અતિવિસ્તારથી વર્ણન નાયકને ગોણું બનાવી દે છે. કુમારસંભવમાં ચોથા સર્ગના ‘રતિ-વિલાપ’માં હરુણ્ણરસ નિષ્પન્ન થયો હોવા છતાં પણ ફરી ફરી તેનું વર્ણન કરમાઈ ગયેલ ફૂલ સુંઘના હોઈએ તેવું લાગે છે. વિરોધી રસ કે તેના અંગોનો નિર્દેશ હાર્યજનક સ્થિતિ ઉત્પન્ન કરે છે :-શૃંગારરસમાં મમ નાયક પ્રણયમાં કુપિતા નાયિકાને સસારની ક્ષણિકતારૂપ વૈરાગ્યની વાતથી રીઝવે તો ? અથવા તો તેવે જ પ્રસંગે નાયક મ્યાનમાંથી તરવાર ખેંચે તો ? નાયકના કથા પણ પ્રસ્તાવ વિના નાયિકા એકાએક સંતોગનો અભિલાષ વ્યક્ત કરે તો ? આથી, વિરોધ ઉત્પન્ન ન થાય એમ સ્થિતિ લાવીને, જેમ પ્રબન્ધમાં એક જ વસ્તુ મુખ્ય છે તેમ એક જ રસ અંગી બને તેમ કરવાનું.

સર્વત્ર વિરોધી સંચારીભાવ ક્ષતિકારક નીવડે છે એમ પણ નથી. જે બાધ્ય તરીકે મૂકવામાં આવે તો તે દોષરૂપ નથી. દા. ત. :-“સાચું છે કે રામા મનોરમ છે, વિજૂતિરમ્ય છે પરંતુ મત્ત અંગનાના અપોંગલંગ જેવું જીવિત તો અંચલ છે.” અહીં પૂર્વાર્થ તો બાધ્ય છે કેમકે કહેવાનું તાત્પર્ય સ્ત્રીઓનું મનોહરપણું દર્શાવવામાં નથી સમાઈ જતું; મુખ્ય

તાત્પર્ય તો જીવનની ક્ષણિકતા દર્શાવવાનું છે. અપાંગમંગ જે અસ્થિર તરીકે પ્રસિદ્ધ છે, તેને ચંચલ જીવનના ઉપમાન તરીકે મૂકવાથી, શાન્ત રસનું જ પરિપોષણ થાય છે. અહીં શૃંગારનું વર્ણન માનવાનું નથી કેમકે શૃંગારનાં અંગ કાવ્યે મૂક્યાં નથી. એમ પણ ન કહી શકાય કે જેને શિક્ષણ આપવાનું છે તેમને ઉન્નુમ્ન કરવા માટે પૂર્વાર્ધમાં શૃંગારનું વર્ણન છે. કેમકે શાન્ત અને શૃંગાર, તે બેની વચ્ચે બીજા રસના વ્યવધાન વિના, એક પછી એક એમ તરત જ આવી શકે નહીં. કાવ્યની શોભા માટે આ વર્ણન છે એમ પણ કહેવાય નહીં. કેમકે અનુપ્રાસ વગેરેથી પણ કાવ્યની શોભા લાવી શકાય, એક પછી એક એમ તરત જ જે બે રસો ન આવી શકતા હોય તેમની વચ્ચે જુદા જ રસ મૂકી દેવો જોઈએ: દા. ત.—નાગાનન્દ નાટકમાં શાન્ત પ્રકૃતિના જીમૂતવાહનને મક્કવતી તરફ પ્રેમ કરતો દાખવતાં પદેલાં બહો ગીતમ્ બહો વાદિત્રમ્ એમ તેના મૂગમાં શબ્દો મૂકીને શાન્ત અને શૃંગાર વચ્ચે શ્રીદયે અદ્ભુત રસ મૂકી આપ્યો છે. ત્યારે નાગાનન્દનો નાયક જીમૂતવાહન શું ધીરોદાત્ત નાયક લેખાય ? હા. પૂર્વપક્ષકાર કહે છે કે ઉદાત્તતા એટલે સર્વોત્કર્ષે રહેવાનું તે; સર્વોત્કર્ષે રહેવાનું તો જે બીજા ઉપર વિજિગીપુ હોય તેનામાં જ સંભવે; હવે જીમૂતવાહનને, પદેલા અંકના ચોથા અને પાંચમાં શ્લોકમાં, જરા પણ બીજાને જીતવાની ઇચ્છા ન રાખતો હોય તેવો કવિએ દાખવ્યો છે. આત્મન્ત શમપ્રધાન અને પરમ કારુણિક હોવાથી તે શાન્ત રસનો નાયક લેખાય. આવા નાયકને પ્રેમમાં પડવાનું કરવું શું ઉચિત છે ? અર્થાત્ શૃંગાર રસનો વિભાવ જનાવવો તે શુ યોગ્ય છે ? આના પ્રત્યુત્તરમાં કહેવાનું કે વિજિગીપા એક જ પ્રકારની નથી. જે માણસ શૌર્ય, ત્યાગ, દયા વગેરેથી બીજા કરતાં ચઢિમાતો છે તે વિજિગીપુ કહેવાય; બીજાનો અપકાર કરીને જે અર્થસંગ્રહ કરે તે જ વિજિગીપુ એમ ન કહી શકાય; આવો સંકુચિત અર્થ કરીએ તો હુટારો પણ

ધીરોદાત નાયક બની જાય. હમ્મતવાદન તો પ્રાણના બોગે પણ
 બીજાનું કાર્ય કરી આપે છે તેથી ઉદાત્તનમ લેખાય. કબૂલ કરીએ
 કે અંક ૧ એકેક પમાં તે વિષય પરાક્રમુજ હોય તેમ લાગે છે; પણ
 કૃષ્ણનાના દારણુરૂપ અગત કે વ્યકિતગત સુખની અજિઞ્ઞાપા
 'વિજિગીધુ' ઝોને હોતી નથી; શાકુન્તલમાં પણ કુબ્યન્તને 'સ્વમુષ્ઠ-
 નિરમિલાય' દેખાયા છે. મલયવતી સાથે હમ્મતવાદન પ્રેમમાં પડે છે તે
 તો ઊંચકું શાન્તરસનેા નિર્દેશ કરે છે. 'અનદંકારપથ' કે 'શાન્ત' તો
 સાચી રીતે બ્રાહ્મ વર્ગમાં જ ઉગિત ગણાય; માટે હમ્મતવાદન ધીરોદાત
 નાયક જ લેખાય.

જો રસ-જ્ઞાન જ કાવ્યમાં મુખ્ય છે કે કાવ્યત્વ આપનાર છે તો
 શું ધ્વનિકારના પુરોગામી અલંકારોને આવા અમત્વના મુદ્દાની માદિની
 ન હતી ? હતી. પણ બીજા અલંકારની જેમ વાચ્યાર્થની ચોક્કસ આપનાર તેને
 ગણીને 'રસ'ને 'રસવદ્' અલંકાર એવું નામ તેઓએ આપેલું. જ્ય-વા-
 લોકના નવા ચોક્કસમાં પણ "રસવદ્" અલંકારને રેવાન આપવામાં
 આવ્યું છે; પરંતુ ત્યારે રસ કાવ્યના બીજા મુખ્ય તત્ત્વને ગીંચી બનીને
 રહે છે ત્યારે જ 'રસવદ્' અલંકાર તે ગણે છે. રસ મુખ્ય હોય તો
 'રસ-જ્ઞાન' તેના અભિપ્રાય પ્રમાણે લેખ.ય. રસ અને રસવદ્ અલંકાર
 વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરતા જ્ઞાનકાર કહે છે કે—

પ્રધાનેન્દ્ર્યમ્ વાસ્તવ્યં યદ્વાદ્દુ રંગાદયઃ ।

કાવ્યે તસ્મિન્નલંકારો રસદિરિતિ ચે મ્તિઃ ॥

એક અગતના રસદાનની-કલાની ખાતર કલાના નિર્દેશના
 વિચારણા પણ કરી લેવી જોઈએ. સ્વદેશ અલંકારોમાં રસદાનના
 માન્ય રહેલ નથી. કાવ્યનાં બધાં પ્રયોજનમાં તે કે હાજર નથી.
 પરિવર્તિ: કે 'વિગતલક્ષણાન્તર સામન્દ: જ છે તે રસ ને કાવ્ય

ન્યેમ ઉપદેશ આપનાર લેખ્યો છે. વેદાદિ ‘શબ્દપ્રધાન’ હોવાથી ‘પ્રમુ-
સમ્મિત’ છે; પુરાણ્યુર્ધ્વનિદાસાદિ ‘અર્થપ્રધાન’ હોવાથી ‘ગુહ્યત્ત્વમ્મિત’
છે; પણ કાવ્ય તો રસપ્રવણ હોવાથી ‘વાન્તાગમ્મિત’ ઉપદેશ આપનારું
છે. કેમકે પ્રથમ તો રસથી ભાવકને આકર્ષાને ઉપદેશનો ઘૂંટડો તે ખજાર
ન પડે તેમ તેને ગળે ઉતારી દે છે.

કાવ્યનું સર્જન અને વિવેચન બે જુદી વસ્તુઓ નથી; એક જ
દાસની બે બાજુ છે. પ્રતિભા બે પ્રકારની છે:-(૧) કાર્યિત્રી અને (૨)
ભાવિત્રી : પહેલી સર્જન માટે છે તેથી કવિને ઉપયોગી છે અને બીજી
“Appreciation” માટે છે તેથી ભાવકને ઉપકારક છે. “Culture”
અને “Aesthetic instinct” પણ વિવેચકમાં હોવા જ જોઈએ.
માટે ધ્વન્યાલોકમાં જ કહેવામાં આવ્યું છે કે “येषां काव्यानुशील-
नाभ्यासवशाद् वर्णनीय तन्मयीभवनयोग्यता विद्यते ते हृदयसंवादमाजः
सहृदयाः” આમ સર્જક અને ભાવક એક જ સિદ્ધાંતનાં બે પાસાં છે.

આ પ્રભાણે કાવ્ય સંબંધેની માન્યતાનો ક્રમિક વિકાસ જોતાં, રસને જ
કાવ્યનું કે સર્વ પ્રકારના સાહિત્યનું ખરું તત્ત્વ લેખ્યું છે તેમ આપણે
જોઈ શક્યા છીએ; તો પછી વિવેચન પણ રસની દૃષ્ટિએ જ થવું
જોઈએ. જોડણે કે રસ નિષ્પન્ન કરવામાં કવિ કેટલે અંશે સફળ થયો
છે તેની વિચારણા જ વિવેચકને ફાળે જાય છે આ ધોરણે કરાયેલું
વિવેચન જ આપણને સંસ્કૃત સાહિત્યમાં મળે છે. રસ જ મુખ્ય સિદ્ધાન્ત
છે. અને આપતતમનું વાક્ય પણ એ જ પ્રકારનું છે : “रसो वै सः।”

(૪)

કાવ્યનો ગુણ: પ્રસાદ

કવીશ્વર પંડિતરાજ જગન્નાથ પોતાની કવિતાને હૃદયરમણી સાથે સરખાવતાં કહે છે કે :—

નિર્દૂપણા ગુણવતી રસભાવપૂર્ણાં ચાર્લકૃતિઃ શ્રવણશ્રોમલવર્ગરાજિઃ ।

સા મામકીનકવિતેવ મનોહમિરામા રામા કદાપિ હૃદયાન્મમ નાપયાતિ ॥

કવિતાને પોતાની સ્ત્રીની સાથે સરખાવીને દૂષણરહિત, ગુણુવાળી, રસ અને ભાવથી ભરેલી, અલંકારસુકત અને શ્રવણને કેમજણ લાગે એવા ‘વર્ણુ’વાળી વર્ણુવી છે. ગુજરાતીમાં પણ આવા જ અર્થની પંક્તિઓ છે :

“અતિકર્ણુપ્રિયઉચ્ચાર આલે ચરણુમાં ખનિ ધારતી

પ્રતિવાહ્યમાં વરસાવતી રસ, ગુણુભરી, લક્ષણુવતી.”

અમુક કાવ્ય ભાવ કે રસથી ભરેલું છે, ગુણુવાળું છે, અલંકારની શોભાવાળું છે એવું આપણે નિત્ય સાંભળીએ છીએ. પણ રસ, ગુણુ, અલંકાર વિશે ઘણી વાર બહુ જ આછો ખ્યાલ તે શબ્દોના પ્રયોગ કરનારને હોય છે. ત્યારે પ્રસાદગુણુ એટલે શું ? ગુણુનું કાવ્યમાં શું સ્થાન છે તે આપણે વિચારીએ. કાવ્યત્વ શેમાં સમાયેલું છે એ સંબંધેના ક્રમિક વિકાસમાં સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં પણ સંપ્રદાય, અલંકાર, રીતિ, ખનિ, એમ Schools of poetry છે. આ બધા સંપ્રદાયોનો પ્રસાદ વિશે કેવો ખ્યાલ છે તે વિચારીએ તે પહેલાં પ્રસાદ શબ્દનો સામાન્ય લોકભાષામાં કયા અર્થમાં પ્રયોગ થાય તે નક્કી કરી લેવું જોઈએ. કવિ કાલિદાસની પંક્તિઓ સ્મૃતિમાં આવી જાય છે.

(૧) છાયા ન મૂર્છતિ મલોપહતપ્રસાદે । શુદ્ધે તુ દર્પણતલે સુભાવકાશા ॥

(૨) મંગારોધઃપતનકલ્પા ગૃહ્ણતીવ પ્રસાદમ્ ।

અહીં પ્રસાદ એટલે શુદ્ધિ, સ્પષ્ટતા, clearness એવે। અર્થ થાય. ત્યારે પ્રસાદિક કાવ્ય એટલે સ્પષ્ટ અર્થવાળું કાવ્ય એમ નિષ્પન્ન થયું. અલંકારસંપ્રદાય અલંકારને જ-વક્રોક્તિને જ-કાવ્યનું મુખ્ય તત્ત્વ માને છે અને ગુણો તરફ ઉદાસીનતા દાખવે છે. ભામહ માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ ત્રણ ગુણોનો ઉલ્લેખ કરીને કહે છે કે :—

“માધુર્યમભિવાચ્છન્તઃ પ્રસાદં ચ સુમેધસઃ ।

સમાસયન્તિ મૂર્ધાસિ ન પદાનિ પ્રયુષ્મતે ॥

પ્રસાદ વિશે તે એટલું જ કહે છે કે :—

આવિદ્વજનાવાલપ્રતીતાર્થ પ્રસાદવત્

વિદ્વાનથી માંડી ઓછા અને બાળકો સમજી શકે તે પ્રસાદ-ગુણવાળું કાવ્ય કહેવાય. ગુણોને વૈદર્ભી માર્ગના પ્રાચ્ય તરફ ગણાવતાર કાવ્યમાદર્શના કર્તા હંડી પ્રસાદ વિશે કહે છે કે “પ્રસાદવત્ પ્રસિદ્ધાર્થમ્” પ્રસિદ્ધ અર્થવાળું કાવ્ય તે પ્રસાદવાળું કાવ્ય કહેવાય. હંડીનું ઉદાહરણ છે :
 ઇન્દોરિન્દીવરણતિ । લક્ષ્મ લક્ષ્મી તનોતિ

કાલિદાસના શ્લોકો ઉદાહરણ માટે લઈએ :—

(૧) સરસિજમનુવિદ્દં શૈવલેનાપિ રમ્યં

મલિનમપિ હિમાંશોર્લક્ષ્મ લક્ષ્મી તનોતિ ।

હયમધિકમનોજ્ઞા વન્કલેનાપિ તન્વી

કિમિવ હિ મધુરાણાં મળ્લનં નાકૃતીનામ્ ॥

ખીજું ઉદાહરણ લઈએ :—

અનાઘાતં પુષ્પં કિસલ્યમદનં કરુદૈઃ

અનાવિદં રત્નં મધુ નવમનાસ્વાદિતરણમ્ ।

અશ્વજં પુષ્પાનાં ફલમિવ ચ તદૂપમનઘં

ન જાને મોષારં વમિહ સમુપસ્થાયતિ વિધિઃ ॥

શ્રવણનીયો હિતકરુ હોએ :—

- (૧) ને સ્નેહની સ્પર્શને સૌ સ્નેહના રૂપ જાણે.
- (૨) ને સ્વદમાં મધુરમુખ તે તુલિયાં કેમ છે ના!
- (૩) તરે ને સ્નેહની વનવન ચિરો વાતકરેણી.
- (૪) વૈદ્યખની દાખ યદિ જુદી હશે.

નીચેની પંક્તિઓ કટકે બંને પ્રસાદગુણની ગણના તેની

વિચારણાનું કામ તમને જ સોંપું છું:

- (૧) શોભે જેની શુચિ નિસરની માનસે'વી મરાણી,
વર્ષા કેરા વિમલ જલમાં નાચતી વા ચુલાણી.
- (૨) કર સાહી કહે મીઠું : બોમ સાગરને તરે,
મુખ તો વિધુલમીનું જો સખે બામ ના ધરે.

આ પદોમાં ભરતમુનિએ પણ કાવ્યના ગુણ પ્રસાદ વિશે બાબો જ ઉલ્લેખ કર્યો છે. ભવ્યનુક્તો મુર્ધર્મજ્ઞ રાજશોડશોં જ્ઞા પ્રતીયતે । શુભશબ્દાર્થ-સંયોગાત્ પ્રસાદઃ સ તુ કીર્ત્યતે ॥ રીતિસંપ્રદાયના પુરસ્કર્તા વામને રીતિને કાવ્યનું મુખ્ય તત્ત્વ ગણ્યું છે. વિશિષ્ટ પદની રચના એ રીતિ બને વૈશિષ્ટ્ય ગુણને લીધે છે એમ સમજાવ્યું છે. હસ ગુણો શબ્દના બને તે જ હસ ગુણો અર્થના કાવ્યના ધટકતત્ત્વો તેજી માન્યા છે. વાક્યશોભામાઃ કર્તારઃ ધર્માઃ ગુણાઃ । પ્રસાદનુ શબ્દગુણ તરીકે શૈમિસ્વમ્, રચનાની શિથિલતા, એમ લક્ષણ બાધે છે. આમ તો તે સંયુક્ત અપ્સરવાળી રચના એટલે ઓજસના અઆવરૂપ બની દોષ યદિ બન્ય તે'વી કહે છે કે ઓજસની સાથે બાજીનું શૈથિલ્ય તે પ્રસાદ. ઓજસ બને શૈથિલ્ય જે વિરુદ્ધ તત્ત્વો એક સાથે કેમ રહી શકે, તેના પ્રયુત્તરમાં કહે છે કે 'કરુણપ્રધાન પ્રજ્ઞધમાં જેમ સુખ અને દુઃખના સંપ્રદાયનો અનુભવ થાય છે તેમ.' ઓજસમિશ્રિત શૈથિલ્યના આધિગમનથી તેનું ઉત્કર્ષણ લઈએ :—

કુસુમચાયનં ન પ્રત્યમં ન ચન્દ્રમરીચયઃ ।

ન ચ મલયજં સર્વોગીણં ન વા મણિવટયઃ ॥

અહીં થોડા જ સંયુક્ત અક્ષરો સાથે ધણા સાદા અક્ષરો છે તેથી શબ્દગુણ પ્રસાદ છે એમ કહેવાય. અર્થગુણ તરીકે રીતિ સંપ્રદાયે ગુણોને કાવ્યના ધટક તરત્નો માન્યા પણ તે શરીરની-કાવ્યના શરીર, શબ્દ અને અર્થની-સાથે જ જોડાયેલા ગણ્યા. ગુણો શબ્દના અને અર્થના એટલે કે કાવ્યશરીરના કેમકે “શબ્દાર્થો કાવ્યશરીરમ્.”

ગુણોનું સાચું સ્વરૂપ દર્શાવું છે ધ્વનિસંપ્રદાયે. ધ્વનિ સંપ્રદાયની કાવ્યત્વ વિશેની માન્યતા “કાવ્યસ્યાત્મા ધ્વનિઃ—suggestion is the soul of poetry. જે શબ્દાર્થો વાચ્યાર્થરૂપે મળે છે તેમાં કાવ્યત્વ નથી પણ વાચ્યાર્થદ્વારા જે અભિવ્યક્ત થાય છે તે વ્યંગ્યાર્થ જ સહૃદયને સંતોષ આપે છે :—

આ ધ્વનિ (૧) વસ્તુધ્વનિ—suggestion of a fact, (૨) અસંકારધ્વનિ suggestion of an imaginary mood (૩) અને રસધ્વનિ—manifestation of an emotional state એમ ત્રણ પ્રકારનો છે. આ બધામાં રસધ્વનિ જ મુખ્ય છે કેમ કે આનન્દવર્ધન કહે છે કે પ્રગ્થમુપનિવધ્નતા કવિતા રસપરતંત્રણ મવિતવ્યમ્ હૃદયમાં જાગેલી લાગણીમાંથી કાવ્યનો ઉદ્ભવ છે. તથાવાલિક્ષે: પુરા, કૌંચદ્વન્દ્ર-વિયોગોત્તમઃ શોકઃશ્લોકસ્ત્વમાગતઃ વાલ્મીકિના હૃદયમાં જાગેલા શોકે શ્લોકનું સ્વરૂપ લીધું. આ લાગણીનું પ્રતિબિંબ વાચકના હૃદયમાં ઉત્પન્ન કરવા તરફ, તેની સુપ્રથમ લાગણીઓને જગાડવા માટે કવિ અભિમુખ બને છે. આમ લાગણીઓનું આસ્વાદયોગ્ય દશામાં આવવું એ જ કાવ્યમાં મુખ્ય છે અને તે જ વિગલિતવેદાન્તર આનન્દને આપે છે. જે કાવ્યમાં પ્રધાન એટલે અંગી રસ હોય અને જે ગુણો કાવ્યના ધટક તરત્નો હોય

તો ગુણોનો સંબંધ રસની સાથે છે, નહિ કે અયેરૂપ શરીરની સાથે. તેથી જ કાવ્યપ્રકાશકાર કહે છે :—

ये रसस्याङ्गिनो घर्माः शौर्यादय इवात्मनः ।

उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः ॥

ગુણો તો કાવ્યના આત્મા રસની સાથે અવિનાશાવ કે નિત્ય સંબંધથી જોડાયેલા છે. રસ્યતે આરત્તાયતે इति रसः રસ આસ્વાદરૂપ કે ચર્વણારૂપ છે. ગુણોનો સંબંધ આમ ચિત્તની અવસ્થા સાથે જોડાયેલો છે. વિદ્વદ્વર્ધ કો. બેન્ડેલકર કહે છે કે “As the Gunas help and accelerate the production of an emotional state intended, it is right they should be regarded as contributory to रस, the अङ्गिन्. ગુણો આમ આત્માના ધર્મ છે. આ ગુણો શબ્દના કે અર્થના છે તે તો ઔપચારિક પ્રયોગ છે. શૌર્ય શરીરનો નહીં પણ આત્માનો ગુણ છે. સ્થૂલ શરીર જોઈને એકદમ અભિપ્રાય આપી શકાય નહિ કે આ શરીર છે. વર્ણ, સમાસ અને રચના એ ગુણોના બ્યંજક છે પણ તે ગુણ નથી; આ બધા તો ગુણો દર્શાવનારા છે.

આમ ગુણોનો ચિત્તની અવસ્થા સાથે સંબંધ છે. ચિત્તની ત્રણ અવસ્થા છે તે (૧) દ્રુતિ (પીગળા જલું તે), (૨) વિસ્તાર, (૨) વ્યાપ્તિ, વિકાસ. અને તે ક્રમે કરીને ત્રણ ગુણો, માધુર્ય, ઝોજસ અને પ્રસાદ ગણાય છે. મમ્મટ કહે છે કે માધુર્યોજસપ્રસાદાख्यंछयस्ते न पुनर्दश । આહ્વાદ આપનારું માધુર્ય, વિપ્રલમ્ભ શંગાર, કડુણ, અને શાંતમાં જમે કરીને અધિક અંશે રહે છે. ઝોજસ એટલે દીપ્તિ-વિસ્તાર—તે ધીર, મીલાસ ને રૌદ્રમાં અધિક અંશે રહે છે; ત્યારે પ્રસાદ એટલે મમ્મટ કહે છે કે :—

शुष्केन्यनाग्निवत् स्वच्छजलवत् सहसैव यः ।

व्याप्नोत्यन्यत् प्रसादोऽसौ सर्वत्र विदितस्थितिः ॥

જેવી રીતે સૂકા બળતણમાં અગ્નિ એકદમ પ્રસરી જાય છે, અને જેમ સ્વચ્છ જળ બધે ફેલાઈ જાય છે, તેમ જે અર્થની તાત્કાલિક પ્રતીતિનું કારણ બની હૃદયમાં વ્યાપી જાય છે, તે ગુણ પ્રસાદ-માધુર્ય કે ઓજસની જેમ અમુક રસો સાથે જ પ્રસાદનો સંબંધ નિયત નથી; પ્રસાદગુણ તો બધા રસો સાથે અને બધી રચનાઓમાં હોવો જ જોઈએ. આનન્દ-વર્ધને આ તત્ત્વને સ્પષ્ટ કરતા કહ્યું છે કે પ્રસાદ એટલે શબ્દ અને અર્થની સ્વચ્છતા; “ત્રોતાનાં ચિત્તનું પ્રસાદન કરે છે, તેથી પ્રસાદ નામ પ્રમાણે ‘પ્રસાદ’ જ છે. બધા રસો સાથે અને બધી રચનાઓ સાથે તે હોવો જ જોઈએ.” તે કહે છે:

શ્રુતિમાત્રેણ શબ્દાણુ યેનાયંપ્રત્યયો ભવેત્ ।

સાધારણસમગ્રાણાં સ પ્રસાદો ગુણો મતઃ ॥

પ્રસાદ તો બધામાં Highest Common Factor છે. આથી જ લોકવાણીમાં વખાણુ માટે કાવ્ય પ્રાસાદિક છે એમ બોલાય છે. બધા રસો અને રચનાઓની સાથે કેવી રીતે પ્રસાદ રહે છે, તેનાં ઉદાહરણો લઈએ:-

આનવતા ઉર ત્રાસી રહી -

રણ આંગણે-સોણિત-શુબ્ધ,

વીર, જીડી આજ લડી છ્યો

સારે જુદની સામે જુદ,

જુદની સામે જુદ,

ધરે ધરે, વીર, ગાંધી જગાડો,

બારણે બારણે જુદ !

પહેલી પંક્તિઓમાં લકાર્ષની વાત છે, તેથી ઓજસ, લાંબા સમાસ, સંયુક્ત અક્ષર અને કઠિન શબ્દો દ્વારા વ્યક્ત થયેલ છે, બ્યારે છેલ્લી પંક્તિમાં સૌમિની વાત હોવાથી માધુર્ય, સાદા વર્ણો

અને સાદી રચનાથી વ્યક્ત થયેલ છે. આમ, પ્રસાદગુણ, ઓગસ અને “ માધુર્યની સાથે વણાયો છે. કેમકે અર્થની પ્રતીતિ સુભગ છે, અને કાવ્ય હૃદયમાં સોંસરતું જાય છે.

બીજું ઉદાહરણ સર્વનાં હૃદયમાં રમી રહેલા ‘કાઈનો લાડકવાયો’ કાવ્યમાંથી લઈએ.

કંઠાવટીએ આંસુ ધોળા છેલ્લું તિલક કરતાં

એને કંઠ વિંટાયા હોશે દર બે કંકણવંતા.

અહીં દુહાની છાયા છે. તેથી માધુર્યગુણ છે; ચિત્તની દ્રુતિ છે તે માધુર્ય અને માધુર્ય માટે કવિને “કંકણવંતા” એમ અનુરચાર પ્રતિજ્ઞાને બળે આપોઆપ સૂઝી આવે છે. અર્થની પ્રતીતિ એટલી સુભગ છે, કે કાવ્ય હૃદયમાં વ્યાપી જાય છે, તેથી પ્રસાદ છે. આમ, પ્રસાદગુણ બધામાં સર્વોપરિ છે. એના અસ્તિત્વ વિના કાવ્યમાં કાવ્યત્વ કેવી રીતે લેખાય? વાંચતાંજ અર્થની પ્રતીતિ કરાવી કાવ્યના હાઈને હૃદયસોંસરતું તાક્યાં તીરની જેમ ઉતારી દે તે ગુણ પ્રસાદ.

- અને આ ચર્ચાને અંતે એટલુંજ કહેવાનું કે તથા પ્રસાદસ્ય પુરસ્થ સંપદઃ ।



(૫)

સાહિત્યની રસમૃષ્ટિમાં વીરરસનું સ્થાન

સંસ્કૃત સાહિત્યના વિવેચકોને મન કાવ્યમાં પ્રધાન તરત રસ છે. કેટલાક અવનરણોથી આ વિધાનની પ્રતીતિ મુતલ જનશે :-

(૧) કાવ્યરયાત્મનિ ળંગિનિ રસાદિરૂપે ન કસ્યચિન્ વિમતિઃ ।
(વ્યક્તિવિવેક)

(૨) વાક્યં રસાત્મકં કાવ્યમ્ । (સાહિત્યદર્પણ)

રસ જેનો આત્મા છે તેનું વાક્ય, તે કાવ્ય.

(૩) રસાથ્યં નાવ્યમ્ । (દશશૃપક)

નાટક રસને આશ્રય કરીને રહેલ છે.

પશ્ચિમના દેશોમાં પણ આ મંતવ્ય સ્વીકારાયું છે. E. A. Greening Lamborn તેના “ Rudiments of criticism ” નામના પુસ્તકમાં લખે છે કે, “ All poetry expresses some one's feelings, and attempts to awaken the corresponding emotions in the hearts of others. That it should be an attempt to communicate a genuine emotion is the first condition of poetry.” આ રસનિષ્પત્તિ નહિ તો ખીજું શું છે ?

આ પ્રમાણે અર્પણમાં મુખ્ય તત્ત્વ રસ છે. ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે પ્રશ્ન એ ઉપરિચિત થાય કે રસો કેટલા ? શૃંગાર, હાસ્ય, કરુણ, રૌદ્ર, પીર, લપાનક, ખીલાત્સ અને અદ્ભુત-એમ નાટક માટે આઠ રસો નિર્દિષ્ટ થયા છે. કેટલાકના અભિપ્રાય પ્રમાણે કાવ્યમાં સાંત રસ મૂકી

શકાય; એ દષ્ટિએ રસની સંખ્યા—નવરસરચિરા ભારતી કહીને—નવની ગણાવવામાં આવી છે.

આટલા ઉપોદ્ધાત પછી સંસ્કૃત કાવ્ય કે નાટકમાં વીર રસનું કેવું સ્થાન છે તે જોઈ લઈએ. રૂપકોના દશ પ્રકારનું વર્ણન કરતાં દશરૂપકમાં ધનંજયે એક એવો સર્વમાન્ય નિયમ નાટક માટે તારવ્યો છે કે :-

एको रसोऽङ्गीकर्तव्यो वीरः शृंगार एव वा ।

अंगमन्ये रसाः सर्वे कुर्याच्चिर्बहणेऽदमुतम् ॥

શૃંગાર કે વીર બેમાંથી એકનો મુખ્ય રસ તરીકે સ્વીકાર કરવો; બીજા રસોને અંગ તરીકે યોગવા, અને છેલ્લે નિર્વહણસંધિમાં અદ્ભુત રસનું દર્શન કરાવવું. આમ, સંસ્કૃત નાટકમાં પ્રધાન રસ શૃંગાર કે વીર જ હોઈ શકે. આથી એમ ફલિત થયું કે નાટકનું વસ્તુ (Plot) ઔચિત્યપુરઃસર પ્રવર્તતી સ્ત્રીપુરુષની રતિને વિષય કરીને કે પ્રતિરૂપધર્મ ઉપર વિજય મેળવી મનઃકામના પરિપૂર્ણ કરવાના ઉત્સાહને અનુલક્ષીને યોગ્યેકું હોવું જોઈએ. શૃંગાર જો રસરાજ હોય તો વીરનું સ્થાન તેનાથી બહુ ઊતરતું તો નથી જ. મનુષ્યહૃદયમાં રહેલી પ્રેમની લાગણી મનુષ્યને જો અવનવી રીતે પ્રેરે છે, તો મનુષ્યની મહત્ત્વાકાંક્ષામાંથી પ્રેરણા પામતો ઉત્સાહ તેની વૃત્તિને અનોખી રીતે જ દોરે છે. Raymond સાયું જ કહે છે કે “Many, thank God, have seen the heroisms of men and the grandeur of life and the joy of it; they have said their ‘yes’ to life and greeted it with a cheer.”

ખીજો મુદ્દો એ છે કે વીરાચ્ચંવાદમુતોત્પત્તિઃ । વીરમાંથી અદ્ભુતની ઉત્પત્તિ છે કેમકે હસ્તમુનિ સમજાવે છે તે પ્રમાણે વીરસ્યાપિ ચ યત્કર્મ સોઽદ્મુતઃ પરિકીર્તિતઃ । વળી, વીર રસનો અધિષ્ઠાતા દેવ

પણ વેદકાળથી શૌર્યને માટે પ્રસિદ્ધ, આર્યોને વિજય અપાવનાર મહાન દેવ ઇન્દ્ર છે. આમ, વીર રસનું સ્થાન જેવું તેવું નથી.

નાટકમાં પ્રધાનપણે વીર રસનું ઉત્તમ ઉદાહરણ ‘મુદ્રારાક્ષસ’ છે. ચન્દ્રગુપ્તને ગાદી ઉપર સ્થિર કરવાનો છે પણ પ્રતિપક્ષના અમરૂદ્ધિ અમાલ્ય રાક્ષસને પોતાના પક્ષમાં લીધા વિના તે શક્ય નથી; તેથી રાક્ષસસંગ્રહ મુખ્ય કાર્ય અને ચન્દ્રગુપ્તના પ્રતિસ્પર્ધી મત્રપદ્મને નિગ્રહ અવાન્તર કાર્ય બને છે. આ નાટકમાં કેવળ શત્રુને છતવાની વસ્તુ પ્રધાન હોવાથી, વીર રસનું ઉત્તમ ઉદાહરણ બને છે. વીરરસપ્રધાન બીજું નાટક ભટ્ટ નારાયણનું ‘વેળીસંહાર’ છે.

વીરરસનું વિશિષ્ટ વિવરણ કરતાં પહેલાં રસનિષ્પત્તિની સામાન્ય વિચારણા કરી લઈએ. સંસ્કૃત અલંકારિકાએ સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કરીને મનુષ્યહૃદયના—રતિ, હાસ, શોક, ક્રોધ, ઉત્સાહ, ભય, જુગુપ્સા અને વિરમય—આઠ ભાવોને, વાસનારૂપે ચિરકાળ રહેતા હોવાથી સ્થાયિભાવો તરીકે ગણાવેલ છે. આ આઠ સ્થાયિભાવો અનુક્રમે આઠ રસની દક્ષાને પામે છે. કહ્યું છે કે :—વિભવૈરનુભાવૈશ્વ સાસ્વિકૈર્વ્યમિચારિમિઃ । બાનીયમાનઃ સ્વાચ્છર્વ સ્થાયિભાવો રસઃ સ્મૃતઃ ॥ વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારિના સંયોગથી આસ્વાદ કરાય તેવી સ્થિતિમાં અણાયેસો સ્થાયિભાવ તે જ રસ. જરતમુર્તિનું પણ સૂત્ર છે કે વિભાવાનુભાવવ્યભિચારીસંયોગાદ્રસનિષ્પત્તિઃ । સ્થાયિભાવનાં કારણો, કાર્યો, અને સહકારીને અલંકારશાસ્ત્રની પરિભાષામાં વિભાવ, અનુભાવ, વ્યભિચારિ ભાવ કહેવામાં આવે છે. ઉદાહરણ તરીકે દુર્યોધન ઉપર વિજય મેળવવાનો જે ઉત્સાહ મુદિષ્ટિર કે બીમને થાય છે, તે સ્થાયિભાવ ઉત્સાહ છે, દુર્યોધનની એષ્ટા ઉદીપનવિભાવ છે, કેમકે તેનાથી ઉત્સાહ ઉદીપિત થાય છે; વિજયને અનુકૂળ વ્યાપાર એ અનુભાવ છે, કેમકે સામાજિકોને ભાવ ઉત્પન્ન થયો છે, એવો એ અનુભવ કરાવે છે; ધૈર્યાદિવ્યભિચારિભાવો છે, કેમકે તે અસ્થાયિ છે ને સ્થાયિરૂપ સમુદ્રમાં

મોગની પેઠે ઉત્પન્ન થાય છે અને વિનાશ પામે છે, પ્રો. S. K. Dō
સંબંધેનું એક વાક્ય મનનીય : “ What is manifested is
Rasa itself, but its relish; not the mood itself,
its reflection in the form of subjective condition
aesthetic enjoyment in the reader or the spectator.”
પરિભાષાના પૂર્ણ ખ્યાલ માટે યુદ્ધવીરનું એક ઉદાહરણ વિચારીએ :

સુદ્રાઃ સંત્રાસમેતે વિજહત હરયઃ મિત્રશકેમકુન્મા
યુષ્મદ્દેહેયુ લજ્જાં દધતિ પરમમી સાયકા નિષ્પતન્તઃ ।
સૌમિત્રે તિષ્ઠ પાત્રં સ્વમસિ ન હિ રુપાં નન્વહં મેષનાદઃ
કિંચિત્ત્રૂઘ્નગલીલાનિયમિતજલર્પિ રામમન્વેપયામિ ॥

“ હે સુદ્ર વાનરાઓ, ત્રાસ છોડી દો; આ બાણો કે જેણે ઇ
દાપીનાં કુંભરથળો ભેદ્યાં છે, ‘તમ તનુ પર તે બાણ લાગે પડ’
લક્ષમણ, તું એક કોર રહે, મારા રોષનું તું પાત્ર નથી; હું તો મે
છું. ‘કિંચિત્ ભૂલગલીલાવશ ઉદ્ધિ કીધ તે રામ બાણ.’ અહીં
આલંબન વિભાવ છે; સુદ્ર તરફ ઉપેક્ષા અને પરાક્રમશાલી રામ
પ્રતિરૂપણ એ અનુભાવો છે; ‘ઇન્દ્ર કરા દાપીનાં કુંભ ભેદ્યાં’ તેમ
તરી આવતી સ્મૃતિ અને ‘તમારા દેહ ઉપર પડતાં બહુ લાગે છે’ એ
રહેજો ગમ્ય ગર્વ વ્યાખ્યારિ ભાવો છે; ઉત્સાહ સ્થાપિભાવ છે. એ
અભિપ્રાય સામાજિકોમાં વીર રસની અભિવ્યક્તિ થાય છે.

એક શંકાનું નિરસન કરી લેવું જરૂરી છે. વીર અને રૌ
શતુરૂપ વિભાવ સમાન હોવાથી બન્ને વચ્ચે કશે ભેદ નથી, એ
શંકા ઉત્પન્ન થાય, પણ એ શંકા અયોગ્ય છે. વીર રસમાં સ્થા
ભાવ ઉત્સાહ છે, જ્યારે રૌદ્રમાં સ્થાપિભાવ ક્રોધ છે. વીરમાં નાય

શત્રુ ઉપર વિજય મેળવવા પૂરતો જ ઉત્સાહ છે; જ્યારે રૌદ્રમાં શત્રુનો સદંતર વિનાશ અબીષ્ટ છે. વીરમાં નાયક વિવેકશક્તિવાળો છે જ્યારે રૌદ્રમાં નાયક વિવેકરહિત બની ફેબળ વધ કરવા પ્રેરાય છે 'વેણીસંહાર'ના ત્રીજા અંકના ૩૨ માં શ્લોકનું છેલ્લું ચરણ જુઓ : ક્રોધાન્ધરતસ્ય તસ્ય સ્વયમપિ જગતામન્તકસ્યાન્તકોઽહમ્ । અહીં અશ્વત્થામાનો ક્રોધ નિર્મયાદ બની બધાનો વધ કરવા તેને પ્રેરે છે. વિશ્વનાથ એ બેદ દર્શાવતાં કહે છે કે રક્તસ્યનેત્રતા ચાત્ર મેદિની યુદ્ધવીરતઃ શતા મુખ અને નેત્ર વાળા નાયકની જે સ્થિતિ રૌદ્ર રસમાં હોય છે, તે યુદ્ધવીરની તેનો બેદ દર્શાવે છે. ધનિક પણ 'દશરૂપક'ની ટીકામાં કહે છે કે પ્રસ્વેદરક્તવદનનયનાદિ ક્રોધાનુભાવ-રહિતો યુદ્ધવીરોઽન્યથા રૌદ્ર ।

(૧) “રણધીર હે રજપૂતો, મુજ અંગતણુ શણુગાર,
રે ચાલો હસદીધાટે, શરા બાવીશ હજાર.
વીરા! શું શૌર્ય ગયું છે? શું રજપૂત થશે ગુલામ?
મેવાડ પરાધીન બનશે? શું જશે સિરોહીય નામ?”
આમાં શત્રુને પરાજિત કરવાનો ઉત્સાહ શું હૃદયને સ્પર્શતો નથી?

(૨) ‘રણયજ્ઞ’માંથી કેટલીક પંક્તિઓ લઈએ :—
રણભૂમિની વેદી કંઈ સમ થયા આચારજ,
વિભીષણને દીક્ષા મળ્યા, હનુમાન લાભ્યો હિપહાર.
બાણરૂપી સરવે હોમ્યો સદાસતો પરિવાર,
બેંતાળાશ કાટિ મંત્રી હોમ્યા, કંદમૂલને હામ,
બાણુ લાખ દીકરા હોમ્યા, તલજવનું લઈ નામ,
ક્રોધ-અગ્નિ જનકી-જવાળા, પવન-લક્ષ્મણવીર,
રણ-જગન શ્રી રામે કીધો, સમુદ્ર પેલે તીર.
આમાં દેખીતી રીતે જ શત્રુનો વિનાશ ઉદ્દેશ્યો છે.

(૩) ભર ભર મારું ખપ્પર ભૈયા, હો ભારતના વાસી !

ધર ધર બીખું હરનિય કરતી, હું જુગ જુગની ખાસી,
ખપ્પર ભરો ભરો હો !

અધ-ઉધજાં છે દાર પ્રમાનાં; હો મૈયા ઝટ આવો,
ખપ્પર મારું ભરો વીરત્વે : પૂર્ણ પ્રભા રેલાવો !

ખપ્પર ભરો ભરો હો.

—ભારતમાતાનું આ ઉદ્બોધન પ્રેતસાહનરૂપ જ લેખાય.

સાહિત્યકર્તાશ્રીકાર વીરરસનું વિવરણ કરતાં કહે છે કે—

ઉત્તમપ્રકૃતિર્વીરઃ ઉત્સાહસ્થાયિમાવકઃ ।

મહેન્દ્રદેવતો હેમવર્ણાડયં સમુદાહતઃ ॥

વીર ઉત્તમપ્રકૃતિ છે, એટલે ધીરોદાત્ત જેવો ઉત્કૃષ્ટ ક્ષત્રિનો નાયક વીરમાં વિદિત છે; બીજો અર્થ એમ થાય કે ચમત્કારના અતિશયને ક્ષીધે બીજા રસોથી જેની પ્રકૃતિનું એટલે સ્વભાવનું અદ્વિયાતાપર્ણ છે, તે વીર. વીરનો સ્થાયિભાવ ઉત્સાહ છે. કાર્યારંભે પુ સંસ્મઃ સ્થેયાન્ વત્માહ ચચ્યતે. કાર્યના આરંભમાં સ્થિર બનેલા ઉત્કટ આવેશને કે ઉદ્બોધને ઉત્સાહ કહેવામાં આવે છે. 'વિણીસ' હારમાં યુધિશ્વિરનો ઉત્સાહ બીજા છે અને અનેક રૂપે વિરતાર પામી કાર્યનો હેતુ બને છે. વીરરસનો દેવતા ઇન્દ્ર છે, તેથી સુવર્ણવર્ણ છે.

સ ચ દાનધર્મયુદ્ધૈઃ દયયા ચ સમન્વિતઃ ચતુર્ધા સ્યાત્ । આ દાનવીર, ધર્મવીર, યુદ્ધવીર અને દયાવીર એમ ચાર પ્રકારનો છે.

પ્રથમ દાનવીરનું ઉદાહરણ તપાસીએ :—

શ્રાણીશુના વેષમાં યાચક તરીકે આવેલા ઇન્દ્રને કવચ અને કુંડળનું દાન આપતી વખતે કર્ણની આ ઉક્તિ છે :

કિમિદમધિકં મે યદ્ દ્વિજાયંયિત્રે કવચમરમણીયં કુણ્ડલે ચાર્પયામિ ।

અવરુણમવકૃત્ય દ્રાક્ કૃપાણેન નિર્યદ્ બહુલઘિરધારં મૌલિમાવેદયામિ ॥

આથી બ્રાહ્મણને અરમણીય કવચ અને એ કુંડળ આપ્યાં, એમાં મેં શું કરી નાખ્યું? હું તો નિર્દય રીતે ખડ્ગથી કાપી, રુધિરધારા ગળતું શિર ચરણમાં ધરી દઉં. માયક આલંબનવિભાવ છે; કવચકુંડળનું દાન અને તે બહુ નાનું છે એ બુદ્ધિ અનુભાવ છે; ‘મારું’ (મે) માં સમાયેલો ગર્વ બલિયારિભાવ છે. કર્ણનો દાનનો ઉત્સાહ આથી સામાજિકોમાં દાનવીર તરીકે અભિવ્યક્ત થાય છે.

ભવભૂતિના ‘મહાવીરચરિત’ ના બીજા અંકમાં રામચંદ્ર પરશુ-રામની પ્રશંસા કરતાં કહે છે ત્યાગઃ સત્તમસુદ્રસુદ્રિતમહીનિર્વાજદાનાવધિઃ । સાત સમુદ્રવાળી પૃથ્વીનો ખુદ્ધા દિવ્યો દાન મુધીનો ત્યાગ, દાનના ઉત્સાહને આશ્રય કરે છે, માટે દાન-વીર.

હવે ધર્મવીરનું ઉદાહરણ જોઈએ :—

સપદિ વિભયમેતુ રાજ્યલક્ષ્મીરુપરિ પતન્નરવચ્ચા કૃપાણધારાઃ ।

અપહરતુતરાં ચિરઃ કૃતાન્તો મમ તુ મતિર્ન મનાગપૈતુ ધર્માત્ ॥

‘રાજ્યલક્ષ્મીનો એકદમ ભલે નાશ થાઓ; ઉપરથી તલવાર પડે; યમરાજ એકાએક માથું લઈ લેશે. પણ ધર્મમાંથી મારી બુદ્ધિ ન ચળે.’

પ્રસંગ એ છે કે કોઈ યુધિષ્ઠિરને અધર્મથી જીતવાનું કહે છે, તેના પ્રત્યે યુધિષ્ઠિરની આ ઉદ્વિગ્ન છે. ધર્મ આલંબનવિભાવ છે; ઇતિદાસ-પુરાણનાં વાક્યોનું આલોચન ઉદ્દીપનવિભાવ છે; શિરઃછેદનો સ્વીકાર અનુભાવ છે; ધૃતિ સહચારિભાવ છે. આ રીતે ઉત્સાહ સામાજિકોને સર્વજ્ઞાગોચર ચતાં ધર્મવીર તરીકે અભિવ્યક્ત થાય છે.

હવે દયાવીર : જેમકે શ્રી હર્ષના ‘નાગાનન્દ’ નાટકમાં જીમૂત-વાહન નાગની દયા ખાઈને, તેને બચાવવા ગરુડને પોતાના દેહનું બલિદાન આપે છે; ગરુડ તેનું પૂરેપૂરું ભક્ષણ કરતાં અટકે છે ત્યારે તે ગરુડને

••• છે કે :—

શિરામુલૈઃ સ્પન્દત એવ રક્તમધાપિ દેહે મમ માંસમસ્તિ ।

તુષ્ઠિ ॥ પશ્યમિ તવાપિ તાવત્ કિં મક્ષણાન્ ત્વં વિરતો ગહ્નમન્ ॥

અહિં પરદુઃખહરણુનો ઉત્સાદ સ્થાયિભાવ છે, તેથી સામાજિકોને તે અવર્ણગોચર થતાં દયાવીરની અભિવ્યક્તિ થાય છે.

કવિરાજ જમનાથનું નીચેનું દયાવીરનું ઉગ્રહરણુ બહુ હૃદયંગમ છે:—

ન કપોત ભવન્તમગ્નપિ સ્પૃશનુ રથેનસમુદ્ભવં મયમ્ ।

इदमद्य मया तृणीकृतं भवदायुःकुशलं क्लेवरम् ॥

હે કપોત, રથેનથી ઉત્પન્ન થતો ભય તને જરા પણ થશે નહિ; તારા આયુષ્યની રક્ષા માટે મેં મારું શરીર આજ તારું જેવું માની આપી દીધું છે.

શિબિરાગ્નની કપોત અને રથેન પ્રત્યેની આ ઉક્તિ છે. કપોત આશંખ્યર્ણવભાવ છે; તેનો વ્યાકુલીભાવ હિંસીપન છે; શિબિનું સ્વશરી-રાપણુ અનુભાવ છે. આથી શિબિરાગ્નનો ઉત્સાહ દયાવીર તરીકે સામાજિકોમાં અભિવ્યક્ત થાય છે. અહીં દાનવીર છે એમ માનવું નહિ; કપોત અને રથેન વચ્ચે ભક્ષ્ય-ભક્ષક ભાવ છે. રથેને શિબિનું શરીર માર્યું પણ નથી; શરીરનો વિનિમય દાન લેખાય નહિ.

કેટલાક આશંકારિકા ધર્મદાનયુદ્ધમેશત્ત વીરના તથા જ ત્રિભાગો કરે છે. જે કેટલાકે સ્ત્રીકાર્યો નથી તે દયાવીર-શા માટે સ્ત્રીકારવો જ જોઈ એ, તે વસ્તુ સ્પષ્ટ કરતાં ત્રિશ્વનાથ કહે છે કે નિરહંકારત્વાદ્ દયાવીરાદિરેય નો । નિરહંકારરૂપ હોવાથી આ શાન્ત દયાવીર નથી. ‘નાગાનન્દ’માં નાયક દયાવીર છે. શ્રમુતવાહનને મલયવતી સાથે પ્રેમ છે અને છેલ્લે તો વિદ્યાધરના ચક્રવર્તીપદની પ્રાપ્તિ અહંકારનો ઉપશમ થયો નથી, એમ નિર્વિવાદ સાબિત કરે છે. શાન્તમાં તો અહંકારનો બધી રીતે ઉપશમ થતો હોવાથી તે દયાવીરથી ભિન્ન છે. આમ ઉત્સાહ, ચાર ઉપાધિ-દાન,

ધર્મ, યુદ્ધ, દયા—ને લીધે ચાર પ્રકારનો છે. આ ઉત્સાહ વ્યક્તિના તથા પ્રમત્તનેતાના જીવનમાં અનેકરૂપે પ્રવર્તતો બોધ થકાય છે. તેને વિશે બેટલું કહીએ તેટલું ઓછું જ છે. કાર્લાઇલના શબ્દોમાં મૂકીએ તો, This is a wide topic, an illimitable one; wide as universal history itself. For Universal history, history of what man has accomplished in this world, is at bottom the history of the great men who have worked here.

વીરસ માટે સામાન્ય લોકોકિતને, વીરસના પ્રકારના ઉદાહરણ તરીકે, સહેજ દેરકાર કરીને, યોગ્ય થકાય કે—

‘જનની જથ્થા તો વીરજન, જે દાતા કે ચર,
નહિ તો રહેજે વાંઝણી, મત ગુમાવીય નર.’



ધ્વનિસંપ્રદાય

વિભાગ-૧

ધ્વનિસંપ્રદાયના પ્રવર્તકનો તો એવો હાવો છે કે ધ્વનિસંપ્રદાય એ નવો સંપ્રદાય નથી પણ પરંપરાથી ચાલતો આવેલો છે અને વિદ્વાનોએ માન્ય કરેલો છે. “ધ્વન્યાલોક”ની કારિકા રચનાર અને તેના ઉપર વૃત્તિ લખનાર આનન્દવર્ધન એ જુદી વ્યક્તિઓ છે કે એક જ વ્યક્તિ છે તે કોણકાનો ઉક્ત ચર્ચ થક્યો નથી, બલકે હજી એ વિવાદસ્પત પ્રશ્ન છે. કારિકામાં સંક્ષિપ્ત રૂપે મૂલ્ય સાધનને પૂર્ણાંશે વિકસાવી. કાવ્યશાસ્ત્રમાં નવીન પ્રકાય નાખી, સંપ્રદાયરૂપે સ્થાપવાનું માન તો આનન્દવર્ધનને જ મટે છે. તેથી કદાચ આનન્દવર્ધનને ધ્વનિસંપ્રદાયના પ્રવર્તક તરીકે લેખીએ તો અયોગ્ય નથી જ. આ સંપ્રદાયની અસર એટલે દરજ્જે થઈ છે કે ત્યાર પછી તદ્દન નવો મહત્ત્વનો સંપ્રદાય સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં કાઢીએ પ્રવર્તાવ્યો નથી. ધ્વનિસંપ્રદાયના મૂળગત સિદ્ધાન્તોને માન્ય રાખીને, પછીના અલંકારશાસ્ત્રીઓએ, તે તે સિદ્ધાન્તના સૂક્ષ્મ બેદની ચર્ચામાં કે વિગતોના વિસ્તારના નિષ્પણમાં જ અલંકારના ગ્રન્થો પૂરા કર્યા છે. વાગ્દેવતાના અવતારરૂપ મમ્મટના કાવ્યપ્રકાશની વિદ્વદ્બોધતા અને લોકપ્રિયતાનું રહસ્ય તેના સિદ્ધાન્તોની મૌલિકતામાં નથી પણ ‘ધ્વન્યાલોક’માં દર્શાવેલ સંપ્રદાયની સાથે. જ્યાં પૂર્વ સંપ્રદાયનો સમેન્વય કરી વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિથી પ્રાસાદિક શૈલીમાં ધ્વનિસંપ્રદાયના મન્તવ્યો મદલ્ય કરાવવામાં જ સમાયેલ છે. માત્ર સંસ્કૃત આલંકારિકા

ઉપર જ ધ્વનિસંપ્રદાયની અસર થઈ છે એમ નથી, પણ અત્યારના યુગના પાશ્ચાત્ય આલંકારિકો પણ જાણે ધ્વનિસંપ્રદાયના સિદ્ધાન્તોનો સ્વીકાર કરતા હોય એમ લાગે છે.

ધ્વનિસંપ્રદાયનો મૂળ સિદ્ધાન્ત શો? ધ્વનિકાર કહે છે કે “કાવ્યનો આત્મા ધ્વનિ છે.” “Suggestion is the soul of poetry”, એટલે કે તેને માટે ધ્વનન, ગમન, પ્રત્યાયન શબ્દો વપરાય છે. જે સાંકેતિક અર્થ છે, જે વાચ્ય અર્થ છે, જે અભિધા શકિનથી પ્રતિપાદન કરાયેલ અર્થ છે તે સુવિદિત છે, સર્વવિદિત છે, આગાહવૃદ્ધ એક સ્વરૂપે જ સમજી શકે છે; પણ ઉત્તમ પ્રકારના કાવ્યમાં અવાચ્ય અર્થ જ જુદા જુદા રૂપે પ્રતિભાશાળી સહદયને માલૂમ પડે છે. દૃષ્ટાન્ત લઈએ:

“દર, ધાર્મિક, નીરાંતે, તે કુતરો આજ મારિયો તેહ,

ગોદાવરી તીરકુંજ વસતા સિંહે મહાન્મતે.”^૧

પ્રકરણ એમ છે કે, એક ગ્રેમી યુગલ ગોદાવરી નદીને તીરે કુંજમાં વિહાર કરવા જાય છે; દૈનિક ધાર્મિક ત્યાં નહાવા આવે છે અને ફીડામાં ખેલેલ પહોંચાડે છે. એક દિવસ તે ધાર્મિકને ઉદ્દેશીને તે ગ્રેમી યુગલ કહે છે કે, “મહારાજ, આંહીં નિરાંતે ફરો કેમકે જે કૂતરાની તમને ખીક હતી તે કૂતરાને સિંહે મારી નાખ્યો છે.” વાચ્ય અર્થ તો એવો છે કે ‘તમે નિરાંતે ફરો’, પણ વ્યંગ્ય અર્થ એમ છે કે, “આંહીં તો હવે સિંહ આવ્યો છે તેથી કૂતરાથી પણ ખીતા તમારા જેવા માણસે આ જગ્યા ઉપર આવવું નહિ” આમ વાચ્ય અર્થ વિધિરૂપ છે, વ્યંગ્ય અર્થ નિષેધરૂપ છે.

“કોને રોષ ચડે ના દેખીને વશુ પ્રિયા તથા અધરે,
પદ્મ બ્રમરવાળું સુંઘી વાયુ કરનારી, રહે હારાં.”

ઉપપતિ સાથે વિહાર કરી, અધર ઉપર દંથનાં ચિહ્નવાળા કોઈક સ્વચ્છ-દયારિણી ઓને, તેના પતિને અચાનકે ઘરે આવતો જોઈને, સખી ઉપરના શબ્દો કહે છે. વાચ્ય અર્થ સખીને ઉદ્દેશીને છે કે, અમે ના કહેવા છતાં બ્રમરવાળું પદ્મ સુંઘવાવાળા, હવે તું સહન કર,” પણ વ્યંગ્ય અર્થ પતિને ઉદ્દેશીને છે કે “આ મારી સખીને પદ્મ સુંઘવા જતાં બ્રમરે દંસ દીધો છે તેથી હૃદયમાં શંકા લાવશે નહિ.” વાચ્ય અર્થ— ‘સહન કર’—એ સખીને માટે છે પણ વ્યંગ્ય અર્થ—મારી સખી નિર્દોષ છે—તે પતિને માટે છે. બીજી રીતે પણ ઘટાવી શકાય : વાચ્ય અર્થ સખીને ઉદ્દેશીને છે પણ વ્યંગ્ય અર્થ પાડાણીને માટે છે કે “આ મારી સખી ઉપર તેનો પતિ જોડી શંકા લાવે છે.” કોઈ તટસ્થ માણસ જે બધી હકીકત જાણે છે તેને જોલનાર પોતાનું ચાતુર્ય બતાવે છે એમ પણ વ્યંગ્ય લઈ શકાય. આ પ્રમાણે વિવચનો બેઠ છે.

‘સૂર્ય આયમ્યો’, એ સાદું વાક્ય છે પણ વ્યંગ્ય તો તે પ્રકરણ, વક્તા, સમજનાર વગેરે વિશેષોની સહાયથી વિવિધ થાય છે. જો સેનાપતિ જોડે છે એમ પ્રકરણ લઈ એ તો તેને વ્યંગ્ય અર્થ એમ થાય છે કે, “શત્રુ ઉપર ચઢાઈ કરવાનો અવસર છે.” મજૂર જોડે તો, “હવે કામ બંધ કરવાનો વખત થયો છે” અવાચ્ય એવો અર્થ થાય. પ્લાહણના દીકરાને ઉદ્દેશીને કહેવામાં આવે તો, “હવે સંધ્યા કરવાનો વખત થયો છે”, એવો ગૃહ અર્થ નીકળે. ભરવાડ જોડે તો, “ગાયોને ઘર તરફ લ્યો”, એવો અર્થ પ્રતીત થાય. વેપારી જોડે તો, “હવે વેચવાની વસ્તુ સંકેલી લ્યો”, એમ સાર રૂપે સમજાય. નવોઢા વિરહિણીને ઉદ્દેશીને સખી કહે તો, “હમણાં તારો પતિ ઓદિસમાંથી આવશે”, એવું જ વનન થાય.

ખનિકાર કહે છે કે, “ કાવ્યના આત્મારૂપ, સહૃદયથી માન્ય કરાયેલ, તે જ અર્થ છે; તેના વાચ્ય અને વ્યંગ્ય એવા બે ભેદ છે.” વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થથી અનેક કાવ્યશરીરમાં સારભૂત આત્મા જેવો તે જ વ્યંગ્યવૈભવ છે. વાચ્ય, લક્ષ્ય અને વ્યંગ્ય એ ત્રણ અર્થનું ક્રમે કરીને અભિધા, લક્ષણા અને વ્યંગના વૃત્તિદ્વારા વાચક, લાક્ષણિક અને વ્યંગક શબ્દથી પ્રતિપાદન કરાય છે તો પણ અહીં વાચ્ય અને અવાચ્ય કે વ્યંગ્ય અર્થ એવો જ ભેદ હાલ દુરત સમીપ્યું. વાચ્ય અર્થદ્વારા જુદા જ અવાચ્ય અર્થની પ્રતીતિ થાય છે એ તો નિર્વિવાદ છે. પાશ્ચાત્ય વિવેચનમાં પણ આ સિદ્ધાન્તનો સ્વીકાર થતો જાય છે. Mallarméના *An Approach to Poetry* એ પુસ્તકમાંથી નીચેનું અવતરણ વાંચો :

“ Words have a defined and undefined significance. In scientific or philosophical treatises the defined significance alone is of importance; in literature the undefined significance,—the associations connected with the words,—is of equal importance. In poetry, where the appeal is primarily to the emotions, the associations of the words are of even more importance than their exact meaning. It is hardly too much to say that nearly all poetry depends for its effect on the undefined significance of words. The associations of a word give it an atmosphere, without which it is a sharp outline with no background to give it a substance... Poetry, though passing through common sense, rises above it and moves us more by the indefinite feeling it stirs

than by the actual meaning it expresses. Good poetry rouses a thousand undefined and delicate associations in our minds which severally and collectively give us pleasure, not only in and for themselves, but also by throwing a glamour over the logical meaning of words."

આનંદવર્ધનના જેવી જ પરિક્ષામાં આનંદવર્ધનના જ સિદ્ધાંતનું આ પાશ્ચાત્ય વિવેચક પ્રતિપાદન કરી રહ્યો હોય એમ નથી લાગતું ?

બીજા અર્થ જ કાવ્યનો આત્મા છે અને તેનું વ્યંજનાટ્યત્તિથી પ્રતિપાદન કરવામાં કોઈક જ શબ્દ સમર્થ છે. શબ્દ માત્ર શબ્દ તરીકે કે વાચ્ય અર્થને માટે જ ઉપયોગી નથી પણ કાવ્યમાં રહેલા ભાવને જોડે દરજ્જે વ્યક્ત કરવાવાળા અર્થને વહન કરવામાં ઉપયોગી છે તેટલે જ દરજ્જે તેના પ્રયોગ સાર્થક છે. ગમે તે શબ્દ ગમે ત્યાં વાપરી શકાય નહિ. કાવ્યના આત્માને—વ્યંગ્યને—વ્યક્ત કરે તે જ ખરો વપરાયેલો શબ્દ. દૃષ્ટાન્ત માટે 'કુમારસંભવ'ના પાંચમા સર્ગનો ૭૧ મો શ્લોક લઈએ, શંકરને પતિ તરીકે પ્રાપ્ત કરવા માટે તપ કરતાં પાર્વતીજી પાસે મહાદેવ પરીક્ષા કરવા ઇલાચારીનું રૂપ લઈને આવે છે અને શંકરને પતિ તરીકે ન વરવા માટે દલીલો કરતાં કહે છે કે :

"કપાલીના સંગ તણા પ્રતોભથી, થમાં હવે છે અતિ શીઘ્રનીય બે:

કલા કલાવાનની કાન્તિવાળી એ, અને તું આ લોકની નેત્રમૃદી."

આંહી કપાલી—ડુંદની માળાવાળા—શંકર સાથે તારો અને ચન્દ્રનો સંબંધ યોગ્ય નથી એમ કહેવાનું તાત્પર્ય છે. કપાલી એટલે જોપરીની માળા જોણે પહેરી છે એવા શંકરનું અમંગલત્વ દર્શાવતું છે તે 'કપાલી' શબ્દથી જ વ્યક્ત થાય છે, નહિ કે 'પિનાકી' શબ્દથી. 'પિનાકી' એટલે પિનાકઆણવાળા, ગમે તેવું કઠિન કામ કરવામાં સમર્થ એવો અર્થ થાય; આથી તો શંકર સંગ કરવા યોગ્ય છે એવો અહીંના તાત્પર્યથી

વિપરીત અર્થ પ્રતીત થાય, આમ ' પિનાકી ' અને ' કપાલી ' પર્યાય શબ્દ હોવા છતાં પણ ' કપાલી ' શબ્દનો જ પ્રયોગ આ શ્લોકમાં ઉચિત છે.

‘ કુમારસંભવ ’ના ચોથા સર્ગનો ૨૪ મો શ્લોક લો :

“ તુજ કયાં મન માનિતો સખા ? મધુ, યુગ્મે રચનાર ત્યાપ જો ?

અતિ કાપ થકી પિનાકીએ દાંધી તેને વ શું મિત્રની ગતિ ! ”

(નાગરદાસ અ. ૫ કથા)

અહીં રતિને શંકા થાય છે કે વસન્તને પણ કામદેવની સાથે શંકરે બાળા દીધો નથી ને ? બાળા દેવાનું સામર્થ્ય પિનાક ધારણ કરનારમાં જ સંભવે; તેથી આ શ્લોકમાં ‘ પિનાકી ’ શબ્દ જ ઉચિત છે, નહિ કે ‘ કપાલી ’ શબ્દ.

ખનિકાર કહે છે કે આવા વ્યંગ્ય અર્થ અને વ્યંગ્ય શબ્દ,—ઉત્તમ કાવ્યમાં કવિની પ્રતિભાથી વપરાયેલ,—અત્યંતપૂર્વક સમજવા જોઈ એ:

Such words as these are the ‘inevitable’ or as Professor Saintsbury calls them the ‘absolute’ words; once used they are felt to be final, of the very nature of things; no other words will do. They are perhaps, more than any other, the marks of genius, for to explain their genesis baffles criticism. It is not a question of keen observation and a good vocabulary; for the facts observed are obvious to all and the words are common to all; it is the instinctive selection of fundamentals among all the facts observed and of the precise word out of the whole vocabulary.”

(*Greening Lamborn.*)

આ વ્યંગ્ય અર્થ અનેક પ્રકારનો છે: મુખ્યત્વે કરીને વસ્તુ-ધ્વનિ, અલંકાર-ધ્વનિ અને રસ-ધ્વનિ. દરેક પ્રકારમાં વ્યંગ્ય અર્થ વાચ્ય અર્થથી જુદો જ છે. ત્રણ પ્રકારમાં રસધ્વનિ જ ઉત્કૃષ્ટ છે. આનંદવર્ધન કહે છે કે મદાકવિનો મુખ્ય વ્યાપાર એ જ કે રસાદિને કાવ્યના અંગી તરીકે રાખીને તેની અભિવ્યક્તિને અનુકૂળ શબ્દ, અર્થ, વગેરેની રચના કરવી. ફરી કહે છે કે પરિપાકવાળા કવિને રસાદિ તાત્પર્યરહિત વ્યાપાર જ શોભતો નથી. આ પ્રમાણે રસ શુરુત્વાકર્ષણનું મધ્યમ-દુ છે અને એની આસપાસ સઘનું, -રીતિ, ગુણ, દોષ, અલંકાર વગેરે યોજાયેલું છે. આમ કાવ્યમાં લાગણીના ઉદ્બોધન ઉપર વધારે ભાર મુકાવા લાગ્યો અને રસનિષ્પત્તિ જ કાવ્યના ધ્યેય તરીકે સ્વીકારાઈ. વિભાવાદિના વર્ણન દ્વારા રથાથીભાવ-વાસનારૂપે રહેલા-આસ્વાદ્યોગ્ય દશામાં આવે છે તેને જ રસ કહેવામાં આવે છે. આ રસની પ્રતીતિ સહૃદયને, યોગીને બ્રહ્મના સાક્ષાત્કાર જેટલી, આનન્દદાયી છે. એ વખતે બીજી કોઈ ચીજની પ્રતીતિ થતી નથી અને હૃદય લાગણીના ઉદ્બોધનમાં એવું તો આનંદમય ધર્મ જાય છે કે દુઃખનો અંશ રહેતો જ નથી. લાગણીમાં રૂબેરૂ કવિ પેતાની લાગણીનું પ્રતિબિંબ સહૃદયમાં પાડે છે અને તેનો આસ્વાદ તે જ રસ. જુઓ :

“All poetry expresses someone's feelings, and attempts to awaken the corresponding emotions in the heart of another. It is not the thing but the saying that moves us, not the matter but the manner of its presentation. Art is the expression of the artist's mood, not the representation of objective fact.” (The Rudiments of Criticism by Lamborn)

આ રસનિષ્પત્તિ જ કાવ્યનું ધ્યેય છે. “We love poetry for its emotional appeal, its recall of those sensations and

feelings which alone have made life worth living. Not that they were all pleasurable at that time, but the remembrance strains them clear from everything violent, harsh and bitter and shows even pain and grief in a chastened form that we may dwell on them tenderly.”
(Mallam)

ત્યારે આવી લાગણીઓ કેવી અને કેટલી છે ? કેવી રીતે આસ્વાદની દશામાં રધાથી ભાવ આવે છે ? શા માટે તે આનંદપ્રદ જ અને છે ? રસ એ ધ્વનિ કેમ ? ધ્વનિ શબ્દનો પ્રયોગ શા માટે, વગેરે સવાલો હવે તપાસીશું.

વિભાગ-૨

હવે, ભાવનું સંક્રમણ કેમ શામ્લ બને છે, રસની પ્રતીતિ કેવી રીતે થાય છે, રસ કેટલા છે એ સર્વના વિવેચનમાં જીતરતાં પહેલાં કાવ્યને ધ્વનિ નામ કેમ આપવામાં આવ્યું છે તે અને તેની સાથે જોડાયેલા કેટલાક સિદ્ધાંતો જોઈ લઈએ આનંદવર્ધન કહે છે કે :

“ પ્રથમે हि विद्वांसो वैयाकरणाः । व्याकरणमूलत्वात् सर्वविद्यानाम् ।
ते च ध्रुपमाणेषु वर्णेषु ध्वनिरिति व्यवहरन्ति । तथैवान्यैस्तन्मतानुसारिभिः
सूरिभिः काव्यतत्त्वार्थदर्शिर्वाच्यवाचकसंमिश्रः शब्दात्मा काव्यमिति व्यपदेश्यो
व्यंजकवसाम्याद्ध्वनिरित्युक्तः ।

આનો સાર એવો છે કે વ્યાકરણશાસ્ત્રીઓએ શબ્દમાંથી થતા અર્થની પ્રતીતિ વખતે શબ્દના અનિત્ય સ્વરૂપ વર્ણોના ઉચ્ચારણને નિત્ય સ્વરૂપ રજાઈના વ્યંજક તરીકે ગણેલા છે અને રજાઈના વ્યંજકને ધ્વનિ એવું નામ આપ્યું છે; તેથી વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થ

જે વ્યંગ્ય અર્થના વ્યંજક છે તેને વ્યાકરણશાસ્ત્રીઓને પગલે ચાલનારા અલંકારશાસ્ત્રીઓએ ધ્વનિ એવું નામ આપ્યું છે. શબ્દ એ વર્ણોનો સમૂહ છે. એ વર્ણોના સમૂહમાંથી અર્થની પ્રતીતિ કેવી રીતે થાય છે? સર્વ વર્ણોનો એકી સાથે અનુભવ શક્ય નથી કેમ કે વર્ણોનું અનુક્રમે ઉચ્ચારણ થાય છે. અને પછીના વર્ણો ઉચ્ચારાય તે પહેલાં તો પૂર્વ વર્ણો નાશ પામ્યા હોય છે કેમકે ન્યાયસિદ્ધાંત પ્રમાણે “શબ્દજ્ઞાનદર્મગાં દ્વિલ્લગાવસ્થાચિન્ત્વમ્” ‘ધટ’ શબ્દના ધ અને ટ નો એકી સાથે અનુભવ શક્ય નથી, તેમજ એકલા ધ કે એકલા ટ-માંથી અર્થની પ્રતીતિ સંભવે નહિ, તેથી વૈયાકરણોએ એવું પ્રતિપાદન કર્યું છે કે દરેક શબ્દને રેફાટરથી નિત્ય અવિભાજ્ય સ્વરૂપ રહેલું છે અને વર્ણોના ઉચ્ચારણથી તે રેફાટની પ્રતીતિ થાય છે. પૂર્વ વર્ણોના અનુભવે મૂકેલા સંરકારની સાથે હેલા વર્ણોના સાક્ષાત્ અનુભવથી રેફાટની પૂર્ણ અંગે અભિવ્યક્તિ થાય છે અને રેફાટની અભિવ્યક્તિ સાથે જ અર્થ મળે છે. રેફાટમાં જ અર્થ રહેલો છે. તે પ્રમાણે કાવ્યમાં વાયક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થ પહેલાં સમગ્રાય છે અને તે દ્વારા જ વ્યંગ્ય અર્થની પ્રતીતિ થાય છે. ઉપયોગી વ્યંગ્યરૂપે રહેલ રેફાટની પ્રતીતિ કરાવનાર વર્ણસમૂહના ઉચ્ચારણને જેમ વૈયાકરણોએ ધ્વનિ નામ આપ્યું છે તેમ ચાલંકારિઓએ કાવ્યમાં રહેલા વ્યંગ્ય અર્થની પ્રતીતિ કરાવનાર વાયક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થના સમૂહને ધ્વનિ નામ આપેલ છે. બંનેનું સામ્ય નીચે પ્રમાણે છે :

વૈયાકરણો શબ્દ (વર્ણોનો સમૂહ)ને ધ્વનિ કહે છે કેમકે તે વર્ણો રેફાટના વ્યંજક છે. (વર્ણો ગૌણ છે.)

આલંકારિકા શબ્દાર્થ- (વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થના સમૂહ)ને જ્વનિ કહે છે કેમકે તે શબ્દાર્થ વ્યંગ્યના વ્યંગ્ય છે. (શબ્દ અને અર્થ ગૌણ છે.)

મુખ્ય પશુ કહે છે કે : “જુગ્મોએ એટલે વૈયાકરણોએ, મુખ્ય એવો. જે રજાટરૂપ વ્યંગ્ય છે તેના વ્યંગ્યક શબ્દને માટે જ્વનિ શબ્દ વાપર્યો છે. તેથી તેના મતના ગીજ્ઞ અનુયાયીઓ વાચ્યને ગૌણ કરનાર એવા વ્યંગ્યને સૂચવવા સમર્થ શબ્દાર્થની જોડને પશુ જ્વનિ કહે છે.” (પ્રો. પાઠક કૃત કા. પ્ર.નો અનુવાદ)

રસની પ્રતીતિરૂપ માનસિક વ્યાપારને સમગ્રવચા વ્યંગનાટ્યતિત્ત્વ પ્રતિપાદન કરવાની જરૂર પડી અને તે માટે જ્વનિસંપ્રદાયે વ્યાકરણશાસ્ત્રની મદદ લીધી છે. જ્વનિસંપ્રદાયની એવી માન્યતા છે કે કાવ્ય સહૃદયને આકર્ષે છે કેમકે તેમાં વ્યંગ્ય અર્થ (suggested sense) રહેલો છે અને આ વ્યંગ્ય અર્થ અભિધા અને લક્ષણાટ્યતિથી ભિન્ન એવી વ્યંગનાટ્યતિ દ્વારા જ ગમ્ય છે. “અમે નવું નથી પ્રતિપાદન કરતા” એવું દર્શાવવા માટે જ્વનિસંપ્રદાયે વ્યાકરણશાસ્ત્રનો આશ્રય લીધો છે, અને રજાટના સિદ્ધાંતને અનુસરીને વ્યંગનાટ્યતિનું પ્રતિપાદન કર્યું છે. વ્યંગ્ય અર્થ ધાત્મ કે લક્ષ્ય અર્થ કરતાં જુદો જ અર્થ છે. જ્વનિ શબ્દ બે અર્થમાં વપરાય છે: એક તો વ્યંગ્ય અર્થના પર્યાયરૂપે અને બીજું વ્યંગ્ય અર્થમાંના વ્યંગ્યકરૂપે. વ્યંગનાટ્યતિ નવું પ્રતિપાદન કરતી નથી પણ જે અસ્તિત્વમાં છે તેને અભિવ્યક્ત કરે છે—જેમ અંધકારમાં દીપ ધરને ઉત્પન્ન કરતો નથી પણ અભિવ્યક્ત કરે છે તેમ. વ્યંગનાટ્યતિને માટે જ્વનન, ગમન, પ્રસાદન એવા પર્યાયશબ્દો પણ વપરાય છે. આગી અવાચ્ય અર્થ કે વ્યંગ્ય અર્થ વાક્યમાં મુખ્યપણું રહેલ હોય નો તે કાવ્યના સારરૂપ કે આત્મસ્વરૂપ મનાય છે. ઉત્તમ કાવ્ય કે જ્વનિકાવ્ય

તો તે કહેવાય કે જ્યાં વાચ્ય અર્થને ગૌણ કરીને વ્યંગ્ય અર્થ મુખ્ય રહેલો હોય. ધ્વનિકાર કહે છે કે :

“યત્રાર્થઃ શબ્દો વા તમર્થમુપસર્જનીકૃતસ્વાર્થો ।

વ્યવૃક્તઃ કાવ્યવિશેષઃ સ ધ્વનિરિત્તિ સૂત્રિમિઃ કથિતઃ ॥

જ્યાં વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થ પોતાની જાતને ગૌણ કરીને તે મુખ્ય અર્થને—અવાચ્ય અર્થને—અભિવ્યક્ત કરે છે તે કાવ્યવિશેષને ધ્વનિ કહે છે. મગ્નટ પથ્રુ આને જ મગનું કાર્કિક કહે છે: “શબ્દ અને અર્થના ગૌણપણાથી રસના અંગભૂત વ્યાપાર વિશે તત્પર હોવાને લીધે...” અને “વાચ્યથી વ્યંગ્ય ચઢી જતાં ઉત્તમ કાવ્ય.” સાહિત્યદર્પણકારને નીચેની ધ્વનિકારની કારિકામાં વિરુદ્ધ અભિધાન માલુમ પડ્યું છે :

અર્થઃ સદ્દયગ્લાઘ્યઃ કાવ્યાત્મા ચો વ્યવસ્થિતઃ ।

વાચ્યપ્રતીયમાનાસ્યૌ તસ્ય મેદાકુર્મૌ સ્મૃતૌ ॥

અહીં વિશ્વનાથને બાસ્તું છે કે કાવ્યના આત્મારૂપ અર્થના વાચ્ય અને પ્રતીયમાન એવા બે બેદ પાડ્યા છે તો પછી પ્રતીયમાનને જ આત્મારૂપ ગણવો એમ કેમ જની શકે? અભિનવગુપ્તા એમ સમાધાન કરે છે કે વ્યંગ્યને જ આત્મારૂપ ગણેલો છે અને વ્યંગ્યથી તેનો બેદ દર્શાવવા વાચ્યનો ઉદ્દેશ્ય કયો છે. કદાચ એમ પથ્રુ હોય કે તેની દ્વારા જ વ્યંગ્ય અર્થની પ્રતીતિ થાય છે.

રસ પથ્રુ એક પ્રકારનો ધ્વનિ જ છે. અને તેને અસંલક્ષ્યક્રમવ્યંગ્ય કહે છે. ભરતમુનિનું સર્વમાન્ય સૂત્ર છે કે “વિભાવ, અનુભાવ, વ્યભિચારીભાવના સંયોગથી રસનિષ્પત્તિ થાય છે.” ભરતમુનિએ ‘નિષ્પત્તિ’ અને ‘સંયોગ’ના અર્થ સ્પષ્ટ કર્યા નથી તેથી રસનિષ્પત્તિ માટે ચાર સિદ્ધાન્તો ઉદ્ભવ્યા છે. મીમાંસકોના મતને અનુસરીને બદ્ધ લોલુપ્ત ઉત્પત્તિવાદ સ્વીકારેલો છે, નૈયાયિકોના સિદ્ધાન્તોને અનુસરીને શંકુકે અનુ-

મિતિવાદનો પુરસ્કાર કર્યો છે, સાંખ્ય સિદ્ધાંત પ્રમાણે બટ નાપકે ભુક્તિ-
વાદ ગ્રાહ્ય કર્યો છે, અને વેદાન્તને અનુસરીને અભિનવગુમાચાર્યે અભિ-
વ્યક્તિવાદ સર્વમાન્ય દરાવ્યો છે. અહીં આપણે બંજનાટિતિ સ્વીકારેલ
હોવાથી અભિવ્યક્તિવાદને જ અનુસરવાનું છે. અતૌકિક વિભાવ, અનુભાવ,
અભિચારીના સંયોગથી એટલે બંધન્યજક સંબંધથી સામાજિકામાં
વાસનારુપે રહેતો રચાયેલ આસ્વાદ્યોગ્ય દરામાં આવે છે અને તેને રસ
નામ આપવામાં આવે છે. પ્રો. એસ. ટે. દે અભિવ્યક્તિવાદ
સમન્વયતા કહે છે :

“There is in the mind a latent impression of feelings which we once went through, and this is roused when we read a poem which describes similar things. By universal sympathy or community of feeling we become part and parcel of the same feeling and imagine ourselves in that condition. Thus the feeling is raised to a state of relish, called Rasa in which lies the essence of poetic enjoyment.”

આની સરખામણી માટે Richards ના ‘Principles of Literary Criticism’ નામના પુસ્તકમાંથી આ લીટીઓ જોઈએ :

“Communication takes place when one mind so acts upon its environment that another mind is influenced, and in that other mind an experience occurs which is like the experience in the first mind and is caused in part by that experience. Communi-
-cation is a complicated affair and capable of degrees.

In general, long and varied acquaintanceship, close familiarity, lives whose circumstances have often corresponded, in short, an exceptional fund of common experience is needed, if people, in the absence of special communicative gifts, active and receptive, are to communicate, and even were these gifts the success of communication...depends upon the extent to which past similarities in experience can be made use of. Without such similarities communication is impossible." (pp. 177-178).

નાટ્યના રસોને કાવ્યમાં મહત્ત્વનું સ્થાન આપવાનું માન આ સંપ્રદાયને ધટે છે. નાટક અને નાટ્યશાસ્ત્રના રસોને હવે કાવ્ય અને કાવ્યશાસ્ત્રમાં સ્થાન મળ્યું. કાવ્યમાં પણ મૂળગત રસ જ છે. આ પ્રમાણે. કાવ્યના સ્વરૂપને નવી દૃષ્ટિથી નિહાળવાનું થયું. કાવ્યશાસ્ત્રચર્યા, ભાવને કે રસને ઉવેખી શકે નહિ. લાગણીઓના અમર્યાદિત ઉદ્બોધનનું કે ભાવને આસ્વાદ્યોગ્ય દશામાં લાવવાનું જેટલું નાટકનું કામ છે તેટલું જ કાવ્યનું પણ છે. કવિની લાગણી વિશે આ સિદ્ધાંતનો જ પ્રતિજ્ઞાની પાડતા એક પ્રખ્યાત, પાશ્ચાત્ય વિવેચકના શબ્દો ઉતારવાનો લોભ રાણી શકાતો નથી :

" Feeling, then, of some sort is the root of all good poetry, lyric, dramatic or narrative; taking lyrical poetry to be that which has as its ground the personal feeling of the poet, and dramatic and narrative poetry to be that which gives us the emotions and actions of imaginary characters...There is really no difference

। વ્યભિચરિત નથી એટલે કે જ્યાં ગુણ છે ત્યાં રસ છે અને જ્યાં રસ નથી ત્યાં ગુણ નથી એમ અન્વય અને વ્યતિરેકચાપિત બાંધી શકાય. - અલંકારને માટે મમ્મટ કહે છે કે :

રપ્પુર્વેન્તિ તં સન્તં યેઽન્તદ્વારેણ જાતુચિત્ ।

દ્વારાદિવદલંકારાસ્તેઽનુપ્રાસોપમાદયઃ ॥

વાચક શબ્દ અને વાચ્ય અર્થ દ્વારા મુખ્ય અર્થને—રસને કાર્ષક વખત ઉપયોગી થાય છે. અનુપ્રાસાદિ શબ્દાલંકારો અને ઉપમાદિ અર્થાલંકારો, દ્વાર વગેરે આશ્રૂપણુ જેવા છે. જ્યાં રસ નથી ત્યાં અલંકારો ઉક્તિના વૈચિત્ર્ય જેવા છે. કાર્ષક વખતે રસને વિરોધી પણ બને છે. ગુણો હંમેશાં રસને ઉપકારક જ હોય છે. ખર્ચસંપ્રદાયે વામનના વીસ ગુણોને બદલે માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ ત્રણ ગુણોને જ સ્વીકાર્યા છે. જે રસ ચિત્તવૃત્તિવિશેષ હોય તે ગુણને પણ ચિત્તવૃત્તિ સાથે સંબંધ ધરાવતા દર્શાવવા જોઈએ. “The main reason of the distinction seems to have been the fact that Rasa is regarded as a principal element in Kavya to which both શબ્દ and અર્થ are subordinated; and Gunas—whatever their nature—help and accelerate the production of the emotional effect intended; it is right that they should be regarded as contributory to રસ,—the અગ્નિ.” (Dr. Belvalkar) આ પ્રમાણે ગુણો રસના જ ધર્મો છે. વર્ણોના નહિ. વર્ણોથી તેની અભિવ્યક્તિ થાય છે. શરીરના મોટા ઢંઢની સાથે શૌર્ય હોવું જોઈએ એવો નિયમ નથી; કેટલીક વખત આપણે ભૂલથી કહીએ છીએ કે “આકાર જ આને શર છે.” વાસ્તવિક રીતે તો શૌર્ય આત્મામાં રહેલ છે. એવી રીતે ગુણો વર્ણોના ધર્મો નથી પણ વર્ણો દ્વારા પ્રતીત થાય છે કે અભિવ્યક્ત થાય છે. મમ્મટ આનંદવર્ધનને અનુસરે છે

અને તેના જ શબ્દોનું વિવરણ આઠમા ઉલ્લાસમાં ગુણનિરૂપણ વખતે આપે છે. માધુર્ય એટલે આહ્વાદકત્વ અને શૃંગારરસમાં દ્રુતિનું કારણ. ચિત્તનું કાંઈ નય લઈ લે અને ચિત્તને પિંગળાવી નાખે તે દ્રુતિ, દ્રુતિને લાવનાર ગુણ માધુર્ય. માધુર્યગુણ નીચેના રસોમાં ક્રમેક્રમે અધિક રહેલ છે : સંભોગ શૃંગાર, વિપ્રલમ્ભ શૃંગાર, કરુણ અને શાંતરસમાં. ચિત્તવૃત્તિ સાથે ગુણને સંબંધ છે એમ સહજ સિદ્ધ થાય. માધુર્યને વ્યંજક આ વર્ણો, સમાસ અને રચના છે : વર્ણો : ક થી મ સુધીના ટ વગે સિવાયના વર્ણો, લઘુ ૨ અને છુ, સંયુક્ત અક્ષરનો અભાવ અને જો સંયુક્ત અક્ષર હોય તો પ્રથમ અનુનાસિક હોવો જોઈએ અને તેના જ વર્ગના કોઈ પણ વર્ણ સાથે જોડાયેલો હોવો જોઈએ, જેમકે અંગ, રંગ, અન્ત, અન્નન, વગેરે. સમાસનો અભાવ કે અદ્ય સમાસ અને માધુર્યવતી રચના. આ સર્વ માધુર્યગુણના વ્યંજક છે. આટલું ક્ષિત થયું કે શૃંગાર, કરુણ અને શાન્તમાં માધુર્યગુણ હોવાથી મધુર વર્ણો હોવા જોઈએ, રચના કામળ હોવી જોઈએ અને લાંબા સમાસ ન રાખવા જોઈએ. કાલિદાસના શૃંગાર અને કરુણમાં આપણે આનું સમર્થન જોઈ શકીશું. અજ્ઞવિદ્યાપ કે રતિવિદ્યાપ હ્યો, -કેટલી મધુર રચના ! ગુન્નરાત્રીમાં ઉદાહરણ માટે રા. મેઘાણીની બે પંક્તિઓ 'કાઈનો લાડકવાયો' કાવ્યમાંથી લઈએ :

"કંકાવટીએ આંસુ ઘોળી છેલ્લું તિલક કરન્તા,
એને કંઠ વિંટાયા હોશે કર બે કંકણવન્તા."

રગ લેતી વખતની કરુણની છાયા છે. કરન્તા અને કંકણવન્તામાના અનુરવારોએ કંઈક અનેરું માધુર્ય વ્યક્ત કર્યું છે. ઘોળી - શબ્દનો ઉચ્ચાર પણ ઘોળવા જેવો છે. "છેલ્લા" શબ્દમાં સંયુક્ત અક્ષરનો ચડકારો રોકી રાખે છે અને તે છેલ્લાની જ પ્રતીતિ કરાવે છે. ખીજી પંક્તિમાં રહેલ ટ, ય, ઠ એટલા બધા કઠોર લાગતા નથી અને કદાચ કઠોરનો ભાસ

કાવ્યને પ્રસાદના ઉદાહરણરૂપ કહે છે. ગુજરાતીમાં કાન્ત કવિને આ ગુણ ખાસ સદૃજ છે. ગમે તે રચનાની સાથે પ્રસાદ માત્રમ પડશે. ઉદાહરણ :

(૧) “પ્રણયની પણ તૃપ્તિ થતી નથી,

...

...

અવધિ અંકુશ રનેહ સહે નહી.”

(૨) “કરે એવું જ્યોત્સ્ના બ્રમણ, બ્રમણે જ્યાં અટકતો
શયાંક પ્રેક્ષીને સુભગ મણિ સેથે ઝમકતો.”

આ પ્રમાણે માધુર્ય, ઓજસ્ અને પ્રસાદ ક્રમે કરીને ચિત્તની ત્રણ અવસ્થા,— દુતિ, વિસ્તાર અને વિકાસ લાવે છે. માધુર્ય, ઓજસ્ અને પ્રસાદના બ્યંજક પર્ણોને કેટલાક ઉપનામરિકા, પરુપા અને ક્રોમલા વૃત્તિ કહે છે. કેટલાક વૈદર્ભી, ગૌડી અને પાંચાલી રીતિ એમ પણ કહે છે. વિદ્યાધર એકાવલીમાં નીચે પ્રમાણે નિર્દેશ કરે છે :

દર્શનાન્તરે ત્વેતા વૈદર્ભી પાંચાલી ગૌડીયા ચેતિ તિલ્લો રીતયો
મધુરમધ્યમપદ્યવર્ણારમ્યસ્વાન્મધુરા મધ્યમા પરુપા ચેતિ વૃત્તયો રસવિપય-
ઘ્યાપારત્વેન કથ્યન્તે । ચદુક્તમલંકારસર્વસ્વકારેણ વૃત્તિસ્તુ રસવિપયો
ઘ્યાપાર : ।

પ્રતિભાસંપન્ન કવિઓને માટે નિયમ હોય નહિ પણ તેમની કૃતિઓમાંથી નિયમો તારવી શકાય.

“The art which creates that divine music that seems independent of the mechanism of prosody is the gift of the great poets and sometimes seems beyond the reach of criticism, the effect of magic or inspiration. Yet it is art and as such depends upon a technique whose secrets are not all past our study.”

જાળ્યેને પ્રસાદના ઉદાહરણરૂપ કહે છે. ગુજરાતીમાં કાન્ત કવિને આ ગુણ
ખાસ સહજ છે. ગમે તે રચનાની સાથે પ્રસાદ આવૂંમ પડશે. ઉદાહરણ :

(૧) “પ્રણયની પણ તૃપ્તિ થતી નથી,

...

...

અવધિ અંકુશ રનેહ સહે નહી.”

(૨) “કરે એવું જ્યોત્સ્ના ભ્રમણ, ભ્રમણે જ્યાં અટકતો
શશાંક પ્રેક્ષીને સુભગ મણિ સેથે ઝગકતો.”

આ પ્રમાણે માધુર્ય, ઓજસ્ અને પ્રસાદ ક્રમે કરીને ચિત્તની
ત્રણ અવસ્થા,— દુતિ, વિસ્તાર અને વિકાસ લાવે છે. માધુર્ય,
ઓજસ્ અને પ્રસાદના બ્યંજક વર્ણોને કેટલાક ઉપનામરિકા, પરુપા
અને ક્રામશઃ વૃત્તિ કહે છે. કેટલાક વૈદર્ભી, ગૌડી અને પાંચાલી રીતિ
એમ પણ કહે છે. વિદ્યાધર એકાવલીમાં નીચે પ્રમાણે નિર્દેશ કરે છે :

દર્શનાન્તરે ત્વેતા વૈદર્ભી પાંચાલી ગૌડીયા ચેતિ તિસ્તો રીતયો
મધુરમધ્યમપરુપવર્ણાચ્ચત્વાન્મધુરા મધ્યમા પરુપા ચેતિ વૃત્તયો રસવિપય—
વ્યાપારસ્વેન કથ્યન્તે । ચદુક્તમલંકારસર્વસ્વકારેણ વૃત્તિસ્તુ રઘવિપયો
વ્યાપાર : ।

પ્રતિભાસંપન્ન કવિઓને માટે નિયમ હોય નહિ પણ તેમની
કૃતિઓમાંથી નિયમો તારવી શકાય.

“The art which creates that divine music that
seems independent of the mechanism of prosody is the
gift of the great poets and sometimes seems beyond
the reach of criticism, the effect of magic or inspiration.
Yet it is art and as such depends upon a technique
whose secrets are not all past our study.

અને તેના જ શબ્દોનું વિવરણ આઠમા ઉલ્લાસમાં ગુણનિરૂપણ વખતે આપે છે. માધુર્ય એટલે આહવાદકત્વ અને શૃંગારરસમાં દ્રુતિનું કારણ. ચિત્તનું કાઠિન્ય લઈ લે અને ચિત્તને પિગળાવી નાખે તે દ્રુતિ, દ્રુતિને લાવનાર ગુણ માધુર્ય. માધુર્યગુણ નીચેના રસોમાં ક્રમેક્રમે અધિક રહેલ છે : સંભોગ શૃંગાર, વિમલગ્ન શૃંગાર, કરુણ અને શાંતરસમાં. ચિત્તવૃત્તિ સાથે ગુણને સંબંધ છે એમ સદજ સિદ્ધ થાય. માધુર્યને વ્યંજક આ વર્ણો, સમાસ અને રચના છે : વર્ણો : ક યી મ સુધીના ૮ વર્ગ સિવાયના વર્ણો, લઘુ ૨ અને જુ, સંયુક્ત અક્ષરનો અભાવ અને જો સંયુક્ત અક્ષર હોય તો પ્રથમ અનુનાસિક હોવો જોઈએ અને તેના જ વર્ગના ટાઈપણ વર્ણ સાથે જોડાયેલો હોવો જોઈએ, જેમકે અંગ, રંગ, અન્ત, અઞ્જન, વગેરે. સમાસનો અભાવ કે અદ્ય સમાસ અને માધુર્યવતી રચના. આ સર્વ માધુર્યગુણના વ્યંજક છે. આટલું ફક્ત થયું કે શૃંગાર, કરુણ અને શાન્તમાં માધુર્યગુણ હોવાથી મધુર વર્ણો હોવા જોઈએ, રચના કામળ હોવી જોઈએ અને લાંબા સમાસ ન રાખવા જોઈએ. કાલિદાસના શૃંગાર અને કરુણમાં આપણે આનું સમર્થન જોઈ શકીશું. અનુવિલાપ કે રતિવિલાપ હોયો,—કેટલી મધુર રચના ! ગુજરાતીમાં ઉદાહરણ માટે રા. મેઘાણીની બે પંક્તિઓ ‘કાઈનો લાડકવાયો’ કાવ્યમાંથી લઈએ :

“કંકાવટીએ આંસ ધોળા છેલ્લું તિલક કરન્તા,
એને કંઠ વિંટયા હોસે કર એ કંકણવન્તા.”

રંગ લેતી, વખતની કરુણની જાણ છે. કરન્તા અને કંકણવન્તામાંના અનુસ્વારોએ કંઈક અનેરું માધુર્ય વ્યક્ત કર્યું છે. ધોળા શબ્દનો ઉચ્ચાર પણ ધોળવા જેવો છે. “છેલ્લા” શબ્દમાં સંયુક્ત અક્ષરનો ચડકારો રોડી રાખે છે અને તે છેલ્લાની જ પ્રતીતિ કરાવે છે. બીજી પંક્તિમાં રહેલ ટ, ય, ઠ એટલા બધા કડોર લાગતા નથી અને કદાચ કડોરનો ભાસ

કાવ્યને પ્રસાદના ઉદાહરણરૂપ કહે છે. ગુજરાતીમાં કાન્ત કવિને આ ગુણ ખાસ સદૃશ છે. ગમે તે રચનાની સાથે પ્રસાદ માણૂંમ પડશે. ઉદાહરણ :

(૧) “ પ્રણયની પણ તૃપ્તિ થતી નથી,

...

...

અવધિ અંકુશ રનેહ સહે નહી.”

(૨) “ કરે એવું જ્યોત્સ્ના બ્રમણ, બ્રમણે જ્યાં અટકતો
શ્યાંક પ્રેક્ષીને મુલગ મણિ સેંચે ઝમકતો.”

આ પ્રમાણે માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ ક્રમે કરીને ચિત્રની ત્રણ અવસ્થા,— દૃતિ, વિસ્તાર અને વિકાસ લાવે છે. માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદના વ્યંજક વર્ણોને કેટલાક ઉપનાગરિકા, પરુપા અને ક્રોમલા વૃત્તિ કહે છે. કેટલાક વૈદર્ભી, ગૌડી અને પાંચાલી રીતિ એમ પણ કહે છે. વિદ્યાધર એકાવલીમાં નીચે પ્રમાણે નિર્દેશ કરે છે :

દર્શનાન્તરે ત્વેતા વૈદર્ભી પાંચાલી ગૌડીયા ચેતિ તિસો રીતયો
મધુરમધ્યમપરુપર્ણાભ્યસ્વામ્મધુરા મધ્યમા પરુપા ચેતિ શૃતયો રસવિપય—
વ્યાપારત્વેન કથ્યન્તે । ચદુક્તમલંકારસર્વસ્વક્ષરેણ શૃતિસ્તુ રસવિપયો
વ્યાપાર : ।

પ્રતિભાસંપન્ન કવિઓને માટે નિયમ હોય નહિ પણ તેમની કૃતિઓમાંથી નિયમો તારવી શકાય.

“The art which creates that divine music that seems independent of the mechanism of prosody is the gift of the great poets and sometimes seems beyond the reach of criticism, the effect of magic or inspiration. Yet it is art and as such depends upon a technique whose secrets are not all past our study.

It is the nearest realised as we best succeed in approaching the sound the poet heard in the inward ear when he composed the lines,—every vowel with its full value; every consonant, especially the terminates clear; the l's liquid; the r's trilled, gently, but perceptibly; and without any unnaturalness or obvious effort or suggestion of 'prunes and prisms'."

વિભાગ-૪

ત્યારે અલંકાર એટલે શું? તેનું લક્ષણ દુર્ઘટ છે તેથી માત્ર વર્ણનથી જ સંતોષ માનવો પડશે. વિચારની એવી રજૂઆત થાય કે તે અસામાન્ય લાગે, ચમત્કાર આપે અને ઉક્તિમાં વૈચિત્ર્ય લાવે ત્યારે અલંકારનો પ્રયોગ થયો કહેવાય. ભાવભીનો કવિ પોતાના ભાવને વ્યક્ત કરવા પ્રયાસ કરે છે ત્યારે કલ્પનાની પાંખે ઊડતાં ઊડતાં કાંઈ સાદૃશ્ય, વિરોધ, લૌકિક ન્યાય, કાવ્યન્યાય કે શુંખલ્લા આપોઆપ તેને સ્ફુરી આવે છે અને તેના બળે તેનું કથન સચોટ અને વિશદ બને છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસકે પ્રિયર્ડે પણ કહે છે:—

"To a man who has felt intensely, a prosaic, matter-of-fact mode of expression is wholly inadequate. As his emotion is deep, so he wishes his embodiment of it to be beautiful or forcible or both."

લોકને સામાન્ય નહિ એવું કવિને દર્શન થાય છે અને તેને તેના જ સ્વરૂપમાં વ્યક્ત કરવા મથતું મનોમંથન, ભિન્નિતું બળ કે

રસને બહિરંગ નથી પણ રસનાં પ્રકાશક સાધનો જ છે.” આ મતનો પડઘો વીસમી સદીના *Rudiments of Criticism* નામના પુસ્તકમાંથી આપણને મળી આવે છે.

“ When we speak of these figures as art we need always to remember that they were first instinctive, they came not by man taking thought, but spontaneously, from his feeling. And even now the perfect figure, though we admire it as art, seems not to be thought out’ by the poet, but to ‘occur’ to him; it is not sought for, it is simply the description of the vision that is his inexplicable gift.”

ભરતે એક જ શબ્દાલંકાર (યમક) અને ત્રણ જ અર્થાલંકાર (ઉપમા, રૂપક, દીપક)ને નાટ્યશાસ્ત્રમાં કાવ્યના અલંકાર તરીકે વર્ણવ્યા છે. ભરતના સમયમાં થોડા જ અલંકારો કાવ્યમાં રથાન પામ્યા હશે; આને માટે પુરાવો આપણને સમાપણ અને અશ્વમેધના ‘બુદ્ધચરિત’ના થોડા સાદા અલંકારોથી મળે છે. પહેલાં તો સ્વશા-વેશિત અને વેશકિત એવું વર્ગીકરણ થયું હશે અને વેશકિતના પ્રકાર તરીકે અનેક ચોક્કસ ગોઠવવામાં આવ્યાં હશે. લામલ, દણ્ડી બદોદ્દલક, વામન, રુદ્રક વગેરેના અલંકારમય-થોળાં અલંકારોની અને તેમના પેટાવિભાગના સંખ્યામાં ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ થતી જોઈ શકાય છે. પછી પાછળથી તો અલંકારનાં ચોક્કસગણે જ કાવ્યકલાનું રથાન ઝડપી લીધું છે.

“ Like the delightful dawn of the day, the early stage of every art shines in its unadorned graco of

It is the nearest realised as we best succeed in approaching the sound the poet heard in the inward ear when he composed the lines,—every vowel with its full value; every consonant, especially the terminates clear; the l's liquid: the r's trilled, gently, but perceptibly; and without any unnaturalness or obvious effort or suggestion of 'prunes and prisms'."

• વિભાગ-૪

ત્યારે અલંકાર એટલે શું? તેનું લક્ષણ દુર્ધટ છે તેથી માત્ર વર્ણુનથી જ સંતોષ માનવો પડશે. વિચારની એવી રજૂઆત થાય કે તે અસામાન્ય લાગે, અમત્કાર આપે અને ઉક્તિમાં વૈચિત્ર્ય લાવે ત્યારે અલંકારનો પ્રયોગ થયો કહેવાય. ભાવભીનો કવિ પોતાના ભાવને વ્યક્ત કરવા પ્રયાસ કરે છે ત્યારે કલ્પનાની પાંખે ઊડતાં ઊડતાં કાઈ સાદૃશ્ય, વિરોધ, લૌકિક ન્યાય, કાવ્યન્યાય કે શુંબલા આપોઆપ તેને સ્ફુરી આવે અને તેના બળે તેનું કથન સચોટ અને વિશદ બને છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસક પ્રિયર્ડે પણ કહે છે:—

"To a man who has felt intensely, a prosaic, matter-of-fact mode of expression is wholly inadequate. As his emotion is deep, so he wishes his embodiment of it to be beautiful or forcible or both."

લોકને સામાન્ય નહિ એવું કવિને દર્શન થાય છે અને તેને તેવા જ સ્વરૂપમાં વ્યક્ત કરવા મથતું મનોમંથન, ઊર્મિનું બળ કે

રસને બહિરંગ નથી પણ રસનાં પ્રકાશક સાધનો જ છે.” આ મતનો પડથો વીસમી સદીના *Rudiments of Criticism* નામના પુસ્તકમાંથી આપણને મળી આવે છે.

“ When we speak of these figures as art we need always to remember that they were first instinctive, they came not by man taking thought, but spontaneously, from his feeling. And even now the perfect figure, though we admire it as art, seems not to be thought out’ by the poet, but to ‘occur’ to him; it is not sought for, it is simply the description of the vision that is his inexplicable gift.”

ભરતે એક જ શબ્દાલંકાર (યમક) અને ત્રણ જ અર્થાલંકાર (ઉપમા, રૂપક, દીપક) ને નાટ્યશાસ્ત્રમાં કાવ્યના અલંકાર તરીકે વર્ણવ્યા છે. ભરતના સમયમાં થોડા જ અલંકારો કાવ્યમાં રચાત પામ્યા હશે; આને માટે પુરાવો આપણને રામાયણ અને અશ્વમેધના ‘પ્રબુદ્ધચરિત’ના થોડા શ્લોક અલંકારોથી મળે છે. પહેલાં તો સ્વભાવોક્તિ અને વક્રોક્તિ એવું વર્ગીકરણ થયું હશે અને વક્રોક્તિના પ્રકાર તરીકે અનેક ચોક્કસ ગોઠવવામાં આવ્યાં હશે. ભામહ, દણ્ડી ભટ્ટોદ્ભટ, વાગન, રુદ્ર વગેરેના અલંકારગ્રન્થોમાં અલંકારોની અને તેમના પેદાવિભાગના સંખ્યામાં ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ થતી જોઈ શકાય છે. પછી પાછળથી તો અલંકારનાં ચોક્કસાંચો જ કાવ્યકલાનું સ્થાન ઝડપી લીધું છે.

“ Like the delightful dawn of the day, the early stage of every art shines in its unadorned grace of

simplicity. Then it gradually grows ornate and gaudy, and eventually degenerates, by imperceptible transitions, into that species which is denominated grotesque. At any rate, this was the case with the development of Alamkaras in Sanskrit poetics." *Studies in Dhrtan-
yaloka* by P. S. Pattar).

અલંકારસંપ્રદાયવાળા ભામહ અને ઉદ્દભટ્ટાદિને તો કાવ્યકલા અલંકારમાં જ આવી જતી હોય એમ લાગ્યું છે; એમને તો વર્જીત કે અતિશયોક્તિ જ કાવ્યનું પ્રાણપ્રદ તત્ત્વ ભાસ્યું છે. ભામહ કહે છે :

સંઘા સર્વત્ર વકોક્તિરનયાડર્વો વિમાઘ્યતે ।

યત્નોડસ્યાં કવિના કાર્યઃ કોડલંકારોડનયા વિના ॥

અને ઓનું મુખ બૂપણુ વિના શોભતું નથી એમ દર્શાવી ભામહ અલંકાર માટે આમહ રાખે છે. રીતિસંપ્રદાયના પુરસ્કર્તા દણ્ડી અને રીતિસંપ્રદાયના પ્રવર્તક વામને ગુણ અને અલંકાર બન્નેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. દણ્ડીના મત પ્રમાણે ગુણ અને અલંકારો જન્મેને કાવ્યમાં સ્થાન છે. પણ હસ ગુણો વૈદર્ભ-માર્ગના પ્રાણ છે, જ્યારે અલંકારો ગૌડ અને વૈદર્ભ જન્મે માર્ગને સાધારણ છે. વામને કાવ્યના આત્મા-રીતિ-નાં ધટકતરવો તરીકે ગુણોને ગણાવ્યા છે. વામન કહે છે કે “કાવ્યશોભા કરવાવાળા ધર્મો ગુણો છે અને તેના અતિશયના હેતુ તે અલંકારો.” વામન પણ ભામહની જેમ

यदि भवति वचञ्च्युतं गुणेभ्यो वपुस्त्रि यौवनवन्ध्यमङ्गनायाः ।

अपि जनदयितानि दुर्मगत्वं नियतमलंकरणानि संश्रयन्ते ॥

આમ ગુણ અને અલંકાર બન્નેનો તફાવત સ્પષ્ટ થતાં ગયા છે.

દ્રશ્ય એવું તેા કરુણ આદિકવિના હૃદયમાં ભાર્યું કે આપોઆપ હૃદયમાંથી
અનુકરણ શ્લોકના આકારમાં ચાપરૂપે વાણી બહાર આવી ગઈ કે :

મા નિવાદ પ્રતિષ્ઠાં ત્વમગમઃ શાશ્વતીઃ સમાઃ ।

ચત્કૌચમિયુનાદેકમવધીઃ કામમોહિતમ્ ॥

અનિકાર પણ કહે છે કે ચત્કૌચદ્વન્દ્વિયોગોરયઃ શ્લોકઃ શ્લોકત્વમાગતઃ ।
કવિ કાલિદાસ 'રઘુવંશ'ના ૧૪ મા સર્ગના ૭૦ મા શ્લોકના ઉત્તરાર્ધમાં
આનું પ્રતિપાદન કરે છે કે

== કવિ, નિવાદે વિષ્ણુ પક્ષી બાળા,

દ્રુધા, બન્ધો શ્લોકરૂપી જ શોક. "

કવિના ભાવનું દર્શન કાવ્યમાં થાય છે અને સહૃદય વાચક
તેવી જ સાગણીનો અનુભવ કરે છે. મનુષ્યહૃદયમાં રત્નાદિ આઠ
રચાથી ભાવો વાસનારૂપે રહેલ છે. આ રચાથી ભાવો, કાવ્યમાં વ્યક્ત
કરવામાં આવેલ વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવોની સહાયથી
જન્ય થતાં કે આસ્વાદ કરાતાં, અસૌકિક આનન્દ આપે છે
અને ત્યારે તેને શૃંગારાદિ રસ તરીકે લેખવામાં આવે છે. રસ
હંમેશાં (સર્વે) સરખે પ્રકારે આનન્દપ્રદ છે કેમકે કાવ્યમાં સૂખ કે
દુઃખપ્રદ વ્યક્તિગત અંશે ઊડી જાય છે અને ભાવો સામાન્યરૂપે જ
ભાસે છે. આમ કવિની ઉત્કટ સાગણીનું શબ્દસ્વરૂપે મૂર્ત દર્શન
થતાં એનું પ્રતિગિમ્બ વાચકના હૃદયમાં પડે છે. "The poet
can call up a reflection of his feeling which is similar
in some respects and the condition of the reader's
soul in the enjoyment of such feeling is in poetry and
drama, the relish of the Rasa which can be brought
into consciousness only by the power of suggestion

simplicity. Then it gradually grows ornate and gaudy, and eventually degenerates, by imperceptible transitions, into that species which is denominated grotesque. At any rate, this was the case with the development of Alamkaras in Sanskrit poetics." *Studies in Dharmyaloka* by P. S. Pattar).

અલંકારસંપ્રદાયવાળા જામહ અને ઉદ્દેશ્યાદિને તે કાવ્યકલા અલંકારમાં જ આવી જતી હોય એમ લાગ્યું છે; એમને તે વ્યક્તિ કે અતિથયોક્તિ જ કાવ્યનું પ્રાણપ્રદ તત્ત્વ ભાર્યું છે. જામહ કહે છે :

સંપા સર્વં વ્યક્તિરનયાડયો વિભાગ્યતે ।

ચત્તોડસ્માં કવિના કાર્યઃ કોડલંકારોડનયા વિના ॥

અને સ્ત્રીનું મુખ જૂથ જિના શૌભનું નથી એમ દર્શાવી જામહ અલંકાર માટે આગ્રહ રાખે છે. રીતિસંપ્રદાયના પુરસ્કર્તા દણ્ડી અને રીતિસંપ્રદાયના પ્રવર્તક વામને ગુણ અને અલંકાર વચ્ચેના બેઠ ૨૫૪ કરવા પ્રયત્ન કર્યો છે. દણ્ડીના મત પ્રમાણે ગુણ અને અલંકારો બન્નેને કાવ્યમાં રથાન છે. પણ દસ ગુણો વૈદર્ભ-માર્ગના પ્રાણ છે, જ્યારે અલંકારો ગૌડ અને વૈદર્ભ બન્ને માર્ગને સાધારણ છે. વામને કાવ્યના આત્મા-રીતિ-નાં ધટકતરવો તરીકે ગુણોને ગણ્યા છે. વામન કહે છે કે "કાવ્યશોભા કરવાવાળા ધર્મો ગુણો છે અને તેના અતિથયના હેતુ તે અલંકારો." વામન પણ જામહની જેમ

યદિ ભવતિ વચશ્ચ્યુતં ગુણેભ્યો વપુરિવ યૌવનવન્ધ્યમજ્ઞનાયાઃ ।

અપિ જનદયિતાનિ દુર્ભગત્વં નિયતમલંકરણાનિ સંશ્રયન્તે ॥

આમ ગુણ અને અલંકાર વચ્ચેના તફાવત ૨૫૪ થતો મયો છે.

દસ્ય એવું તો કરુણ આદિકવિના હૃદયમાં ભાર્યું કે આપોઆપ હૃદયમાંથી
અનુક્રુપ સ્ત્રોકના આકારમાં શાપરૂપે વાણી બહાર આવી ગઈ કે :

મા નિપાદ પ્રતિષ્ઠાં ત્વમગમઃ શાશ્વતીઃ સમાઃ ।

યત્કૌચમિથુનાદેકમવધોઃ કામમોહિનમ્ ॥

અનિકાર પણ કહે છે કે યત્કૌચદ્વન્દ્રવિયોગોત્થઃ શોકઃ સ્તોત્રત્વમાગતઃ ।
કવિ કાલિદાસ 'રઘુવંશ'ના ૧૪ મા સર્ગના ૭૦ મા સ્ત્રોકના ઉત્તરાર્ધમાં
આનું પ્રતિપાદન કરે છે કે

“કવિ, નિપાદે વિષ્યુ” પક્ષી ભણ્યો

દોષા, બન્યો સ્ત્રોકરૂપી જ શોક.”

કવિના બાવનું દર્શન કાવ્યમાં થાય છે અને સહૃદય વાચક
તેથી જ લાગણીનો અનુભવ કરે છે. મનુષ્યહૃદયમાં રત્યાદિ આઠ
રથાથી ભાવો વાસનારૂપે રહેલ છે. આ રથાથી ભાવો, કાવ્યમાં વ્યક્ત
કરવામાં આવેલ વિભાવ, અનુભાવ અને બલિયારી ભાવોની સહાયથી
જાગૃત થતાં કે આસ્વાદ કરતાં, અસૌકિક આનન્દ આપે છે
અને ત્યારે તેને શૃંગારાદિ રસ તરીકે લેખવામાં આવે છે. રસ
હંમેશાં (સર્વે) સરખે પ્રકારે આનન્દપ્રદ છે કેમકે કાવ્યમાં સુખ કે
દુઃખપ્રદ વ્યક્તિગત અંશે ઊડી જાય છે અને ભાવો સામાન્યરૂપે જ
બાસે છે. આમ કવિની ઉત્કટ લાગણીનું શબ્દસ્વરૂપે મૂર્ત દર્શન
થતાં એનું પ્રતિગિમ્બ વાચકના હૃદયમાં પડે છે. “The poet
can call up a reflection of his feeling which is similar
in some respects and the condition of the reader's
soul in the enjoyment of such feeling is in poetry and
drama, the relish of the Rasa which can be brought
into consciousness only by the power of suggestion

inherent in words and ideas.”—Prof. S. K. Do. અને આપણે રસનિષ્પત્તિ કહીએ છીએ. આ ધ્વનિકારના સિદ્ધાંતનું જ નજરે કે સમર્થન કરવાને લખાયેલાં હોય તેવાં વાક્યો પ્રો. એબરક્રામ્બીના *Principles of Literary Criticism* નામના પુસ્તકમાંથી ઉતારવાનું ઉચિત ગણ્યારો :

“Whatever else literature may be, communication it must be; no communication, no literature. What does he communicate? Experience,—pure experience,—experience enjoyable by virtue of being expressed. Thus literature communicates experience : that is to say, the experience which lived in the author's mind must live again in the reader's mind, must be transplanted from one mind into another.”

રસનિષ્પત્તિ માટે, કવિના હાવનું સંક્રમણ ચક્રય બને માટે, કાવ્યમાં રીતિ અને અલંકારોની સહાય અતિઉપયોગી થઈ પડે છે. અલંકારનું અલંકારપણું પણ આમાં જ સમાયેલું છે. ધ્વનિકાર કહે છે કે :

રસભાવાદિતાત્પર્યમાશ્રિલ્ય વિનિવેશનમ્ ।

અલંકૃતીનાં સર્વાસામલંકારત્વસાધકમ્ ॥

રસમય પ્રજનન રચતા કવિને અલંકારો આપોઆપ સ્ફુરી આવે છે. એને માટે પૃથગ્ ચત્ન કરવો પડતો નથી. જે વાસનાથી પ્રેરાઈ કવિ રસમય કૃતિ, બનાવે છે તે વખતે જ કવિની પ્રતિભા અલંકારો શોધી લે છે કે કાવ્યમાં વણી લે છે. અલંકારો તો નજરે દરીદ્રાર્થ કરતા હોય તેમ કવિના સન્મુખ આવી જિભા રહે છે. આના

ત્યારે હવે આપણે સાધર્મ્યમૂલક અલંકારો વિગતથી જોઈએ.

આપણે સાદર્યમૂલક અલંકારોને પ્રથમ વિગતમાં જિનયાં પહેલાં રચ્યુલ દષ્ટિથી પ્રસિદ્ધ દષ્ટાન્ત દ્વારા જોઈ લઈએ: દમયન્તીનું મુખ ચન્દ્ર જેવું (ઉપમા); દમયન્તીનું મુખ એ તો દમયન્તીનું મુખ (અનન્વય); રૂપમાં દમયન્તીનું મુખ ચન્દ્ર જેવું છે અને ચન્દ્ર દમયન્તીના મુખ જેવો છે (ઉપમેયોપમા); આ તે દમયન્તીનું મુખ છે કે ચન્દ્ર છે? (સસંદેહ); દમયન્તીનું મુખ જાણે કે ચન્દ્ર (ઉત્પ્રેક્ષા); મુખચન્દ્ર (રૂપક); આ મુખ નથી પણ ચન્દ્ર છે (અપહ્નુતિ); દિવસે ચન્દ્ર જાગ્યો છે (અતિશયોક્તિ). આ બધા અલંકારો સાદર્યમૂલક છે; મુખ અને ચન્દ્ર વચ્ચેનું સાદર્ય વિવક્ષિત છે અને ઉત્તરોત્તર એ સાદર્ય વધતાઓછા પ્રમાણમાં ઉપરના અલંકારો વ્યક્ત કરે છે.

જે મૌલિકતા અને દર્શનની વિશદતા કવિને અમુક વસ્તુના લાક્ષણિક ધર્મ ગ્રહણ કરાવે છે તે જ મૌલિકતા અને વિશદતા જુદી જુદી વસ્તુઓમાં રહેલ ધર્મનું તાત્કાલ્ય તેની પાસે વ્યક્ત કરે છે. આથી કવિ એક વસ્તુનું ચિત્ર બીજી વસ્તુના ધર્મ તેમાં મૂકીને અથવા બીજી વસ્તુનું નામ તેને આપીને દોરવા પ્રેરાય છે. કવિ કોઈ દરયનું વર્ણન કરે છે ત્યારે તે દર્શનથી જે જે વિચારો તેને સ્ફુરે છે તે પણ તેમાં ઉમેરે છે અને યથારિચત વસ્તુ એકલી નહિ મૂકતાં તેને સ્ફુટ કરવા માટે દષ્ટાન્તભૂત પ્રતિમાઓ તેની સાથે જોડે છે. આ પ્રમાણે કવિની વાણી વિશેષ સામર્થ્યવતી થાય છે. રામાયણ બાલકાણ્ડમાં પોતાના પુત્રના વિનાશથી અને બળના તૂટવાથી વિશ્વામિત્ર ઋષિનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે આપ્યું છે:

સમુદ્ર જેમ નિર્વેગ, લાંગી ઘટે ભુજંગ શો,
અસેલા સૂર્યની જેવો, હુપ્તતેજ બન્ધો—

inherent in words and ideas.”—Prof. S. K. Do. આને આપણે રસનિર્ભરતા કહીએ છીએ. આ ધ્વનિકારના સિદ્ધાંતનું જ નાણે કે સમર્પન કરવાને લખાયેલાં હોય તેવાં વાક્યો પ્રો. એબરકોમ્બીના *Principles of Literary Criticism* નામના પુસ્તકમાંથી ઉતારવાનું ઉચિત ગણાયે :

“Whatever else literature may be, communication it must be; no communication, no literature. What does he communicate? Experience,—pure experience,—experience enjoyable by virtue of being expressed. Thus literature communicates experience : that is to say, the experience which lived in the author's mind must live again in the reader's mind, must be transplanted from one mind into another.”

રસનિર્ભરતા માટે, કવિના બાવનું મંત્રમણ્ય શક્ય બને માટે, કાવ્યમાં રીતિ અને અલંકારોની સહાય અતિઉપયોગી થઈ પડે છે. અલંકારનું અલંકારપણું પણ આમાં જ સમાયેલું છે. ધ્વનિકાર કહે છે કે :

રસમાવાદિતાત્પર્યમાશ્રિણ વિનિવેશનમ્ ।

અલંકૃતીનાં સર્વાસામલંકારત્વસાધકમ્ ॥

રસમય પ્રગન્ધ રચતા કવિને અલંકારો આપોઆપ સ્ફુરી આવે છે. એને માટે પ્રયત્ન ચાલ કરવો પડતો નથી. જે વાસનાથી પ્રેરાઈ કવિ રસમય કૃતિ બનાવે છે તે વખતે જ કવિની પ્રતિભા અલંકારો શોધી લે છે કે કાવ્યમાં વણી લે છે. અલંકારો તો નાણે દરીકાઈ કરતા હોય તેમ કવિના સન્મુખ આવી જોવા રહે છે. આના

ત્યારે દવે આપણે સાધર્મ્યમૂલક અલંકારો વિગતથી જોઈએ.

આપણે સાદર્યમૂલક અલંકારોને પ્રથમ વિગતમાં જોતાં પહેલાં રચૂલ દષ્ટિથી પ્રાસદ્ધ દષ્ટાન્ત દ્વારા જોઈ લઈએ: દમયન્તીનું મુખ ચન્દ્ર જેવું (ઉપમા); દમયન્તીનું મુખ એ તો દમયન્તીનું મુખ (અનન્વય); રૂપમાં દમયન્તીનું મુખ ચન્દ્ર જેવું છે અને ચન્દ્ર દમયન્તીના મુખ જેવો છે (ઉપમેયોપમા); આ તે દમયન્તીનું મુખ છે કે ચન્દ્ર છે? (સસંદેહ); દમયન્તીનું મુખ જાણે કે ચન્દ્ર (ઉત્પ્રેક્ષા); મુખચન્દ્ર (રૂપક); આ મુખ નથી પણ ચન્દ્ર છે (અપદ્ધનુત્તિ); દિવસે ચન્દ્ર જોયો છે (અતિશયોક્તિ). આ બધા અલંકારો સાદર્યમૂલક છે; મુખ અને ચન્દ્ર વચ્ચેનું સાદર્ય વિવક્ષિત છે અને ઉત્તરોત્તર એ સાદર્ય વધતાઓછા પ્રમાણમાં ઉપરના અલંકારો વ્યક્ત કરે છે.

જે મૌલિકતા અને દર્શનની વિશદતા કવિને અમુક વસ્તુના લાક્ષણિક ધર્મ પ્રદર્શ કરાવે છે તે જ મૌલિકતા અને વિશદતા જુદી જુદી વસ્તુઓમાં રહેલ ધર્મનું તાદાત્મ્ય તેની પાસે વ્યક્ત કરે છે. આથી કવિ એક વસ્તુનું ચિત્ર બીજી વસ્તુના ધર્મ તેમાં મૂકીને અથવા બીજી વસ્તુનું નામ તેને આપીને દોરવા પ્રેરાય છે. કવિ કોઈ દરયનું વર્ણન કરે છે ત્યારે તે દર્શનથી જે જે વિચારો તેને સ્ફુરે છે તે પણ તેમાં ઉમેરે છે અને યથાર્થત વસ્તુ એકલી નહિ મૂકતાં તેને સ્ફુટ કરવા માટે દષ્ટાન્તભૂત પ્રતિમાઓ તેની સાથે જોડે છે. આ પ્રમાણે કવિની વાણી વિશેષ સામર્થ્યવતી થાય છે. રામાયણ બાલકાવડમાં પોતાના પુત્રના વિનાશથી અને જળના તૂટવાથી વિશ્વામિત્ર ઋષિનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે આપ્યું છે:

સમુદ્ર જેમ નિર્વેગ, બાંગી ઘટે શુભંગ શો,
અસેલા સૂર્યની જેવો, લુપ્તતેજ બન્ધો—

એવું જ અયોધ્યાનું વર્ણન અયોધ્યાકાવડના ૧૧૪ સર્ગમાં આપેલું છે.

સાદામાં સાદો અને જૂનામાં જૂનો અતંકાર ઉપમા છે તેની પ્રતીતિ આપણને ઝઝવેદમાંથી મળે છે. એક જ ઉદાહરણ પૂરતું ધરો:

અથ દ્રુપદાનિ વિષ્ણ્યા સુજા નોડવ યા વયં ચક્રમા સનૂમિઃ ।

અથ રાજન્વશુનૃપં ન તાયું સુજા વત્સં ન દામ્ના વસિષ્ઠમ્ ॥

મં. ૭ મુ. ૮૬ ઋચા ૫

કોઈ પણ વસ્તુના સમસ્તધર્મ કરતાં એક જ પ્રધાન ધર્મનું દર્શન કરાવવા કવિ ઇચ્છે છે તેથી ઉત્કટપણે એ ધર્મ જેમાં રહેશે હોય એવી વસ્તુનો વિચાર કરી વાચકના મન પાસે તેની મૂર્તિ ખડી કરે છે; આના પરિણામે તે વસ્તુનો ઉત્કટ ધર્મ તેમાંથી જેથી વાચક વણ પદાર્થમાં સંક્રાન્ત કરે છે. કવિ કોઈ પણ દશ્યતું વર્ણન કરતી વખતે કેવળ તેની જ વિગત નથી આપતો પણ સાથોસાથ તે દશ્યથી જે વિચારો સ્ફુરે છે તે સાગણીઓ જાગ્રત થાય છે તે પણ આપવા ઇચ્છે છે; કવિને પોતાનો ભાવ વાચકમાં સંક્રાન્ત કરવો છે. ભાવને સ્ફુટ કરતાં દશાન્તો તેને પ્રતિબાના પ્રભાવે સ્ફુરી આવે છે. ઉદાહરણ: કેશિન રાક્ષસના હાથમાંથી છૂટી કરાયેલી ઉર્વશી મૂર્છામાંથી ધીમે ધીમે સજ્જાન અવસ્થામાં આવતી જાય છે તેનું વર્ણન કવિ કાલિદાસે પુરુરવા રાજા પાસે ઔચિત્યવાળી ઉપમાઓ દ્વારા નીચે પ્રમાણે કરાવ્યું છે:

“ઉચ્ચે ઇદુ તિમિર ચમતાં રાત્રિ જેવી ઉજાસે,

અમિજ્યોતિ ધૂમ વિરમતાં જેવી રાત્રે પ્રકાશે;

મિટ્ટી તુલ્યા તટની ચમતાં જેવી ગંગા વિરાજે,

તેવી, મૂર્છા સજળ વળતાં, મુંઢરી દિવ્ય રાજે.”

(પરાક્રમની પ્રસાદી અંક ૧, શ્લોક ૫) ૭

ઉર્વશી મૂર્છામાંથી સજ્જાન અવસ્થામાં આવી નથી પણ આવતી

જાપ છે તેથી ઉર્વશીને ચંદ્રના ઉદયને લીધે અંધારામાંથી મુક્ત રાત્રિની સાથે, રાત્રે ધૂમના મોટા ભાગને કાપી નાખીને દેખાતી અગ્નિ જ્વાલા સાથે, તટના પડવાથી કલુષ થયેલી પણ પાછી સ્વચ્છતા ધાર કરતી જતી ગંગાની સાથે, સરખાની છે. ચિત્રને તાદૃશ ખડું કરવા કેવા ઔચિત્યવાળાં ઉપમાનો ! 'The perfect simile,' Johnson, 'must both illustrate and adorn the subject; it must show it to the understanding in a clear view and display it to the fancy with greater dignity,' આ ઉપમા સાધારણુધર્મ એક જ છે. કૌશિક વખત કવિ જુદાં જુદાં ઉપમાનો જુદાં જુદાં સાધારણુધર્મ દ્વારા એક સમયે જ તે વસ્તુનું કેવું સ્વરૂપ છે તે સમજાવે છે. 'કય અને દેવયાની' કાવ્યમાં ખિન્ન અને અવહેતુ પામેલી દેવયાનીને કવે "ધરી હૈયા સાથે સદય મૃદુ આલિંગન" "રમતી રમણી હાસે દિવ્ય નૂતન રંગમાં", એમ કહી કવિ કાવ્યે પ્રમાણે દેવયાનીનું વર્ણન આપ્યું છે :

"શોભે જેવી શુચિ નિસરતી માનસેથી મરાલી,
વર્ષા ફેરા વિમલ જલમાં નાયતી વા મૃણાલી;
ઓચિંતી વા તતુ ચમકતી મેઘથી જેમ વીજ,
ખાલા તેવી જની મર્ધ ખરે ! અદ્ભુત સ્પર્શથી જ."

દેવયાનીનો વિષાદ દૂર થતાં અદ્ભુત દેવયાનીનું કવિ ચિત્ર ખડું કરાયું છે તેથી માનસ સરોવરમાંથી નિસરતી હંસણીની સાથે વિજલમાં નાયતી મૃણાલીની સાથે અને ચમકારા કરતી વીજળાની સરખાવી છે. આનંદમય ચતાં ગૌરવયુક્ત ચાલતું પહેલી પંક્તિમાં વર્ણન છે, હૃદય આનંદથી નાચી રહ્યું છે તે બીજી પંક્તિમાં દર્શાવ્યું છે, 'હૃદય' વ્યાપવાથી કાન્તિ અલૌકિક સ્ફુરી રહી છે તે વીજળા ચમકાર દાખવ્યું છે. શુચિ, વિમલ શબ્દથી સુદતાનો પણ નિર્દેશ કર્યો

કેટલીક વખત કવિ જુદાં જુદાં પ્રકૃતિનાં દરખોમાંથી અમુક અમુક અંશે સાથે જ અમુક વ્યક્તિની સ્થિતિને સરખાવે છે. કવિ ન્હાનાલાલના 'સ્વપ્ન' કાવ્યમાં, 'રનેડીનાં સોણલાં આવે' સારે "એવા એવા છે પ્રિયના અમકાર, એવા એવાં ભીંજે મારાં ચીર, એવા એવા છે પ્રિયના અમકાર, એવી એવી આત્માની અધીર, એવા એવા ખૂંચે દિલ મોઝાર,"—એમ સ્થિતિનો નિર્દેશ કરેલ છે. J. S. Brown કહે છે કે "Feelings swamp ideas and language is used to express not the reality of things but the state of one's emotion."

સંસ્કૃત આલંકારિકાએ પાઠેલ ઉપમાના ભેદોને કોરે મૂકી, ઉપમાના બે વિસ્તૃત વિભાગ પાડી શકાય : (૧) લાગણીએ ઉપસ્થિત કરેલ; (૨) બુદ્ધિથી નિષ્પન્ન થયેલ. પહેલા પ્રકારની ઉપમા ઉત્તમ કોટિની છે તે આપણે અભાર મુધીના વિવેચન દ્વારા જોઈએ છે. રસની અભિવ્યક્તિ વખતે આપોઆપ જે ઉપમા કાવ્યમાં વણાય છે તે ખરેખર અલંકાર અભિધાનને યોગ્ય છે. બીજા પ્રકારની ઉપમામાં એટલે કે બુદ્ધિથી નિષ્પન્ન થતી ઉપમામાં—કવિએ પ્રયત્નપૂર્વક યોજેલ ઉપમામાં—આકર્ષક તત્ત્વ હોવું જોઈએ અને ગેરસમજૂતી ઉત્પન્ન કરે એવો વિરતાર કવિએ સજવો જોઈએ. ઉદાહરણ લઈએ :

"મજેલા અલિંગામાને, લૂટારા જેમ આગીશ,"—આમાં આકર્ષક તત્ત્વ કયું? બીજું ઉદાહરણ લઈએ :

જિમ સદકારે કામલ ટલુકે,
જિમ કુસુમ વને પરિમલ મહેકે,
જિમ ચંદન સુગંધ નિધિ,
જિમ ગંગાજલ લહરે લહેકે,
જિમ કથણાચલ તેજે ઝલકે,

આંહી વિસ્તાર એવી રીતે મૂકવામાં આવ્યો છે કે આપણને હૃદય-
ગમ આશ્ચર્યમાં મૂકી દે એવો સાધારણ્યુધર્મ પ્રતીત થતો નથી
અને કવિનું ચિત્ર વિધવિધ રંગમાં રોળાઈ જાય છે. આવી બુદ્ધિથી
નિષ્પન્ન થતી ઉપમાઓમાં ‘લિંગવચનદોષ’ ધૂસી ન જાય તે
માટે પ્રતિભાશાળી કવિઓને પણ પ્રયત્ન કરવો પડે છે. ઉદાહરણ:

“સર્વાંગથી સુંદર ભાળી એને,
ખીજે જતાં એ વિરમી કુમારી:
આંખો ખીલ્યો જોઈ ન વૃક્ષ ખીજે
દિરેકની દાર કદાપિ જાતી.”

રઘુવંશ: સર્ગ ૬, શ્લોક ૬૯

કુમારી ઉપમેય છે તેથી ઉપમાન પણ નારીજાતિમાં જ મૂકાય;
આ માટે મૂળમાં ‘વટ્સપદાલી’ અને ભાષાન્તરમાં ‘દિરેકની દાર’
એવી કૃત્રિમ યોજના કરવી પડી છે.

ઉપમાનું હાર્દ સમજવા માટે નીચેનું અવતરણ ટાંક્યું છે :
“The beauty of the simile does not lie in the
statement of obvious or fancied similarity at a
single point. Where a situation is described as
similar to another situation the reader sees some-
thing that is not too obvious and reacts to the
comparison with a greater feeling of delight.
This delight is in proportion to a number of
points over which the similarity is indicated, the
extent to which the situations compared are unlike
each other, and the importance of the context

in which the simile is called in by way of illustration."

(Venkatesa Iyengar)

એ બૂલવું જોઈએ નહિ કે ઉપમા અલંકારમાં ઉપમેય અને ઉપ-
માન બિન્ન રહે છે,—"સાધર્મ્યમુપમામેદે" : સાધારણ ધર્મ એ બંનેની
સાંકળ છે, બંનેને બિન્ન રાખીને જ સાદર્ય કવિને દર્શાવવાનું છે અને
પ્રતીતિ પણ એવા પ્રકારની જ કરાવવાની છે. ઉપમાનું મહત્ત્વ અરૂપ
દીક્ષિતે 'ચિત્રમામાંસા'માં આ પ્રમાણે આપ્યું છે:

"उपमेका शैल्यै संप्राप्ता चित्रभूमिकामेदात् ।

रञ्जयति काव्यरङ्गे नृत्यन्ती तद्विदां चेतः ॥"

અલંકારસ્વરૂપ અને અર્થાલંકારોનો પરસ્પર સૂક્ષ્મભેદ

પરસ્પર સૂક્ષ્મભેદનું નિશ્ચયપૂર્વક અવધારણું કરવા માટે પ્રથમ અર્થાલંકારનું કાવ્યમાં શું રચાતું છે તે જોઈ લઈએ. ધ્વનિકાર કહે છે કે રસ કે ભાવરૂપી તાત્પર્યને આશ્રય કરીને જે અલંકાર કાવ્યમાં યોગ્યતામાં આવ્યો હોય તો જ તે અલંકાર—નામને સાર્થક કરે છે. રસાક્ષિપ્તતાથી, જેને કાવ્યમાં ગૂંથી લેવાની ક્રિયા પૃથગ્વત્ન કર્યા સિવાય શક્ય બને છે તે જ યોગ્ય રીતે અલંકાર છે; અંગી રસની સાથે આવા અલંકાર ઔચિત્યપુરઃસર યોગ્યતા હોવાથી, અંગરૂપ બને છે; જે વાસનાથી પ્રેરાઈ કવિ કાવ્યમાં રસનિષ્પત્તિ કરે છે તે વાસનાથી પર થઈને જ્યારે તેને કાવ્યમાં લાવવા માટે કવિને પૃથગ્વત્ન કરવું પડે છે ત્યારે તે કાવ્યના આત્મા ધ્વનિને ઉપકારક ન થતો હોવાથી, અલંકારના નામને યોગ્ય નથી. યમક વગેરે શબ્દાલંકારમાં આ પૃથગ્વત્ન રપષ્ટ જોઈ શકાય છે. અર્થાલંકારનું બહુધા આ પ્રમાણે બનતું નથી. અર્થ દ્વારા રસની પ્રતીતિ થાય છે અને રૂપકાદિ અલંકારો અર્થવિશેષરૂપે શબ્દ દ્વારા નિષ્પન્ન થતા હોવાથી કાવ્યમાં બહિરંગ ગણી શકાય નહિ. કાવ્યમાં મૂકાયેલા રૂપકાદિ અલંકારો રસને ઉપકારક થતા હોય તે જ તેમની અલંકારરૂપે યથાર્થતા છે. અલંકાર અલંકાર્યને માટે છે. બાહ્ય આબૂષણ જેમ શરીરને શોભા આપી તે દ્વારા આત્માનો ઉત્કર્ષ દાખવે છે તેવું જ અલંકારનું પણ રસરૂપી કાવ્યના આત્માની સાથે શબ્દ—અર્થરૂપી શરીરની શોભા દ્વારા ઉત્કર્ષ સાધવાનું સમજી લેવાનું. કવિ અલંકારને પ્રાયશઃ અંગી

તરીકે મકતો નથી પણ અંગ તરીકે જ યોગ્ય છે; જરૂરને સમયે અસંકારને-
 લે છે અને છોડી દે છે; તેનું બહુ નિર્વહણ કરતો નથી અને નિર્વહણ
 કરે છો ત્યારે અંગ તરીકે જ તેને રાખે છે. શુણ્ણીભૂતવ્યંગ્ય કે મધ્યમ
 કાવ્યમાં વસ્તુ કે અસંકારરૂપ વ્યંગ્યને જ્યારે અર્થાસંકાર રપશે છે ત્યારે જ
 તેને ઉત્કૃષ્ટ શૈલા ધારણ કરતો જોઈ શકાય છે. કાવ્યમાં વ્યક્ત્ય મધ્યાન-
 પણે હોય તો ઉત્તમ કાવ્ય કહેવાય છે, જો તે ગૌણરૂપે રહ્યું હોય તો
 મધ્યમ કહેવાય છે,—આ બંને પ્રકારનાં કાવ્યમાં અસંકારનું સ્થાન જ્વનિને
 અનુલક્ષીને જ છે. જો કાવ્ય રપષ્ટ રીતે વ્યંગ્યશૂન્ય હોય અને અસંકાર
 નિરપેક્ષ રહીને તેને કાવ્યત્વ આપતો હોય તો તે કાવ્ય ચિત્રકાવ્ય કહેવાય છે.
 અર્થરૂપી વૈચિત્યને આશ્રયે મુકાયેલું આતું કાવ્ય ગેતનલીન છે; માત્ર ચિત્ર
 જેવું જ છે; મુખ્ય રીતે તો તે કાવ્ય જ ન કહી શકાય તેથી તેને
 કાવ્યાનુકાર કે કાવ્યની પ્રતિકૃતિ તરીકે જ લેખવામાં આવે છે.

ઉપમા (મુખ્ય ચન્દ્ર જેવું સુંદર છે) માં ઉપમેય અને ઉપમાનનો
 એક દર્શાવીને સાધર્મ્ય પ્રતિપાદન કરવામાં આવે છે; અનન્વય (રામ-
 રાવણનું યુદ્ધ તો રામરાવણના યુદ્ધ જેવું) માં એક જ વસ્તુને તેની પોતાની
 સાથે સરખાવીને તેની સાથે મૂળી શકાય એવી બીજી વસ્તુ નથી એમ
 કહેવાનો આશય છે. ઉપમેયોપમા (ગર્વમાં મુસોલોની હિટલર જેવો અને
 હિટલર મુસોલોની જેવો) માં બે સ્ત્રીઓને એક જ સામાન્ય ધર્મ રાખીને
 પરસ્પર સરખાવવામાં આવે છે તેથી તે બેની વૃત્તામાં મૂળી શકાય એવી
 ત્રીજી કોઈ વસ્તુ નથી એમ ઉદ્દેશ છે. સસંદેહ નામ પ્રમાણે છે: 'એક જ
 વસ્તુમાં બે વિરુદ્ધ ધર્મનું અવગાહન કરતું જ્ઞાન' તે સંશય; સસંદેહમાં પણ
 ઉપમેયમાં ઉપમાનનો સંશય દર્શાવવામાં આવે છે. સંશય ઉભયકોટિક છે
 જ્યારે ઉત્પ્રેક્ષામાં ઉપમાન તરફ વધારે ટળીએ છીએ, ઉત્કટનું ઉપમાનનું
 પ્રકૃષ્ટપણે પ્રક્ષિણ એટલે જ્ઞાન હોય છે. ઉત્પ્રેક્ષા (તમારા મુખને હું ચન્દ્ર
 માનું છું) માં ઉપમેયની ઉપમાન સાથે સંભાવના કરવામાં આવે છે અને.

કેટલાકના અભિપ્રાય પ્રમાણે ઉત્પ્રેક્ષામાં અધ્યવસાય સાધ્ય છે. ઉપમાનું સાદૃશ્ય માની શકાય એવું એટલે કે લોકપ્રસિદ્ધ છે જ્યારે ઉત્પ્રેક્ષામાં તે દૂરાદૃષ્ટ છે અને વ્યક્તિગત કલ્પનારૂપે જ રહે છે. રૂપક (મુખ્યચન્દ્ર)માં ઉપમાન ઉપમેયને પોતાનું રૂપ આપે છે, ઉપમેય અને ઉપમાન બંનેને શબ્દથી વ્યક્ત કરવામાં આવે છે, અને સામાન્યાધિકરણ દ્વારા બંને વચ્ચે અમેદ સધાય છે. રૂપકમાં સામાન્ય ધર્મનું અભિધાન થતું નથી તેથી જ કહેવામાં આવ્યું છે કે “उपमेव तिरोहितमेदा रूपमुच्यते ।”

રૂપકનું મૂળ ગૌણીસારોપા લક્ષણ છે તેથી ઉપમાનના મુખ્યનો આરોપ ઉપમેયમાં કરી શકાય છે. અપહ્રુતિ (મુખ્ય મુખ્ય નથી પણ ચન્દ્ર છે)માં ઉપમેયનો ઉપમેય તરીકે નિષેધ કર્યા પછી, રૂપકની પેઠે સામાન્યાધિકરણ દ્વારા શબ્દથી ઉપમેયનો ઉપમાન સાથે અમેદ સાધવામાં આવે છે. ધ્યાન એ જ રાખવાનું કે ઉપમેયનો જ નિષેધ હોવો જોઈએ, અને નહિ કે ઉપમાનનો: ઇ. ત. “હાલાહલ એ હાલાહલ નથી પણ હાલાહલનું ધન હાલાહલ છે.” આ ઉદાહરણ અપહ્રુતિનું નથી પણ રૂપકનું જ ગણી શકાય કેમ કે આંદી નિષેધ ઉપમાનનો જ પ્રથમ કરવામાં આવ્યો છે અને નહિ કે ઉપમેયનો, વ્યાખ્યેક્ષિતમાં સંગ્રાપન કરેલ વસ્તુનું ગમે તે કારણથી બહાર પડી જવાનું થાય છે ત્યારે તેને બહાનું કાઢીને સંતાડી દેવામાં આવે છે; વળી પ્રકૃત અને અપ્રકૃત વચ્ચે સામ્ય હોતું નથી તેથી ઉપમેયઉપમાનભાવ ઉપર રચાયેલ અપહ્રુતિથી રોજિત છે. અતિશયોકિત પહેલા પ્રકાર (ધરમાં સોનાની વેલ છે અને એ વેલમાં પૂર્ણિમાનું ચન્દ્ર-બિંબ છે)માં ઉપમાન ઉપમેયને ગળા નય છે, ઉપમાન એકને જ શબ્દમાં મૂકવામાં આવે છે અને ઉપમેયની પ્રતીતિ સહજે પોતાની મેળે ઉપમાન-માંથી કરી લેવાની રહે છે. ઉદાહરણમાં સ્ત્રીનું શરીર અને મુખ એ બે ઉપમેયને કમે કરીને લતા અને ચન્દ્ર ઉપમાનો સાથે અજિત માનીને લતા અને બિંબરૂપે જ કલા છે. અતિશયોકિતનું મૂળ ગૌણી સાધ્યવસાના

લક્ષણ છે. આ બધા સાદરયમૂલક અલંકારોમાં આદ્ય જ્ઞાન છે એટલે કે મુખનું મુખ તરીકે જ બોલનારને જ્ઞાન છે પણ ઉપમેય મુખનો ઉત્કર્ષ દાખવવા આ બધા સાદરયમૂલક અલંકારો વૈચિત્ર્ય જેવા છે. બ્રાન્તિમાન (પોપટની ચાંચને દાડમનું બી માનીને ભ્રમર ચાંચ ઉપર પડે છે)માં જ્ઞાન અનાદ્ય છે, ભ્રમરને તો ચાંચની ચાંચ તરીકે લેશમાત્ર પ્રતીતિ નથી; એથી જિલ્લું, ખોટો ભ્રમ છે. બ્રાન્તિમાન નામ યથાર્થ છે કેમકે બ્રાન્તિ એટલે એક વસ્તુમાં ઇતર વસ્તુની પ્રતીતિ. બ્રાન્તિમાનમાં ઉપમેયનું ઉપમાન તરીકે નિર્ધારણ કરવામાં આવ્યું હોય છે. આપણે જોયું છે કે ઉપમાન ઉપમેય કરતાં ઉત્કૃષ્ટ છે માટે જ ઉપમેયને ઉપમાન સાથે સરખાવવામાં આવે છે. કેટલીક વખત કવિઓ ઉપમેયનો ઉત્કર્ષ સાધવા આથી જિલ્લું જ વર્ણન કરે છે, પ્રતીપમાં ઉપમેયને, ઉપમાનને સામે પાણીએ ચાલતો હોય તેમ, વર્ણવવામાં આવે છે: ઉપમેય છે તો પછી ઉપમાનની શી જરૂર છે ? (તમારું મુખ છે તો પછી ચન્દ્ર શું કામનો છે ?) એમ ઉપમેયનો ઉત્કર્ષ દર્શાવવામાં આવે છે અથવા તો ઉપમાનની તિરસ્કારના હેતુથી ઉપમેય જેવો કરી દેવામાં આવે છે (જુઓ તો, ચન્દ્રને તમારા મુખ સાથે પામરો સરખાવે છે.) વ્યતિરેક (તમારું મુખ સકલંક ચન્દ્ર કરતાં કેમ ચઢિયાતું ગણાય ?) માં પણ ઉપમેયને ઉપમાન કરતાં અધિક દર્શાવવામાં આવે છે. પ્રતીપ અને વ્યતિરેક બંનેમાં ઉપમેયનું ઉપમાન કરતાં આધિક્ય વર્ણવવામાં આવે છે એ ખરું પણ વ્યતિરેકમાં તો અમુક કોઈ વિશેષણ એટલે કે ધર્મમાં ઉપમેય ઉપમાન કરતાં અધિક છે એમ સ્પષ્ટ કરવામાં આવે છે. નીચેનું ઉદાહરણ તપાસી લઈએ:

ક્ષીણ ક્ષીણ ચર્ધને, ફરી ફરીને ઘણી ખરે વાષે:
પ્રસન્ન હો સુંદરિ તું, ધૌવન પીલ્યું ફરી નાવે.

અહીં યૌવનમાં રહેલ અરચયેતે (ઉપમેયને) ચન્દના અરચયે (ઉપમાન) સાથે સરખાવવામાં આવ્યું છે; યૌવનનું અરચયે તો એવું છે કે “ગયેલું” જેવન પાછું સાંપડવું નથી” જ્યારે ચન્દ તો પ્રતિ શુક્લપક્ષે વધે છે. ઉપમેય, ઉપમાન કરતાં “અનિવર્તિપણ” રૂપ ધર્મમાં, ચન્દી જાય છે. યૌવન ‘ફરી ન પ્રાપ્ત થાય’ એવી અમૂલ્ય વસ્તુ છે માટે પતિ સાથે રિસાવું યોગ્ય નથી એમ સખી માનિનીને ઉપદેશ છે. યૌવનને ઉપમેય માનીને ચન્દ (ઉપમાન)ની સાથે સરખાવીએ અને ઉપમાનનું આધિક્ય સખીએ તો યૌવન તુચ્છ ગણાય જેથી એવી તુચ્છ વસ્તુ માટે સ્વમાન શુભાવડું નહીં એવો સાર ખેંચાય; આવા પ્રકારનું નિરૂપણ પ્રકરણમાં બંધબેસતું નથી માટે પ્રથમ પ્રકારે જ નિરૂપણ થાય તે યોગ્ય છે.

હવે ઔપમ્ય જેમાં ગમ્ય હોય એવા અલંકારો લઈએ. આમાંના ધણા-ખણ તો વાક્યો ઉપર આધાર રાખનારા હોય છે. પ્રતિવસ્તુપમા અને દૃષ્ટાંત બંનેમાં બે સ્વતંત્ર વાક્યો હોય છે અને ઉપમાવાચક શબ્દ મૂકવામાં આવતો નથી. પ્રતિવસ્તુપમામાં બંને વાક્યોમાં સાધારણ ધર્મ એક જ હોય છે પણ પુનરુક્તિહોય ન આવે તે માટે લિંગ સંબંધથી અભિધાન કરવામાં આવે છે અર્થાત્ વસ્તુપ્રતિવસ્તુભાવ છે. ઉદાહરણ જોઈએ:

વિદ્વાનો માત્ર જાણુંતા, વિદ્વાનોના પરિશ્રમેઃ

વન્ધ્યા જણે ન વસમી પ્રસૂતિ તણી વેદના.

અહીં ‘જાણું’ અને ‘જાણુંતા’ સામાન્ય ધર્મ એક જ છે પણ લિંગ સંબંધથી વાચ્ય છે. બંને વાક્યો વચ્ચે સાદર્ય તાત્પર્ય રૂપે જોઈ શકાય છે. દૃષ્ટાંતમાં સાધારણ ધર્મ જુદા જ છે અને બંને વચ્ચે બિમ્બપ્રતિ-બિમ્બભાવ હોય છે. દૃષ્ટાંતમાં નિશ્ચયને માટે ઉદાહરણ આપવું હોય છે:
 દાર્દ્યન્તિકે સંદિગ્ધસ્ય ઈર્ષ્યસ્ય નિશ્ચયદર્શનાદયં દૃષ્ટાન્તઃ । ઉદાહરણથી આતરી થયું .

“ ભલે રહ્યા ભૂપ બીજા હજારો, ગણાય પૃથ્વી નૃપવંતી એથી;
નક્ષત્ર તારા ચક્રી પૂર્ણ તો થે, શાભે જ રાત્રી શશીના ચક્રી જ.”

આ ઉદાહરણમાં બિચ્છ-પ્રતિબિચ્છભાવ સ્પષ્ટ નોંધ રાકાય છે અને પહેલા વાક્યનું સમર્થન બીજા વાક્યથી થાય છે. અર્થાન્તરન્યાસમાં પણ સમર્થન હોય છે એ ખરું પરંતુ હાં સામાન્યવિશેષભાવ હોય છે એટલે કોઈ વિશેષરૂપ વસ્તુનું સમર્થન સર્વમાન્ય સામાન્ય ઉક્તિથી કરવામાં આવે છે. આવા સમર્થનનાં ઉદાહરણો ક્ષણિકાસની કૃતિઓમાં અનેક છે. વિશેષનું સામાન્યથી સમર્થન કે સામાન્યનું વિશેષથી સમર્થન એ જ અર્થાન્તરન્યાસનું હાર્દ છે. દૃષ્ટાંતમાં સામાન્યવિશેષભાવ નથી તેથી અર્થાન્તરન્યાસથી છિન્ન છે. રસગંગાધરના કર્તાના અભિપ્રાય પ્રમાણે પ્રતિવસ્તુપમા અને દૃષ્ટાંત બંને એક જ અલંકારના બે વિભાગ લેખાવા નોંધ એ; કેમકે બંને વચ્ચે જે ભેદ છે તે બે વિભાગ પૂરતો જ છે અને નહિ કે બે અલંકારો નીપજાવે તેવો. જગન્નાથનું આ વિધાન યોગ્ય લાગતું નથી કેમકે બંને અલંકારોમાં પહેલાં નિરૂપાયેલું સામ્ય હોવા છતાં તાત્ત્વિક ભેદ છે; પ્રતિવસ્તુપમામાં સાદર્ય પૂરતો જ ચમત્કાર છે, જ્યારે દૃષ્ટાંતનો ચમત્કાર સમર્થનમાં પણ છે. જો મસ્મટ કહે છે તેમ “વૈચિત્ર્ય એ જ ‘અલંકાર’” હોય તો બંને વચ્ચે વૈચિત્ર્ય જુદાં હોવાથી, બે અલંકારો જુદાં જાખવા એ જ ધૃષ્ટ છે.

બે વસ્તુની વચ્ચે ન બંધાયેલો સંબંધ ઉપમાની કલ્પના કરવાથી સમજી શકાય તેને નિદર્શના કહે છે. ઉદાહરણુ લઈએ: ‘અલ્પમતિથી જે સૂર્યવંશનું વર્ણન કરવા ઈચ્છે છે, તે મોહને લીધે હોડકાથી મહાસાગર તરવાની ઇચ્છા રાખે છે.’ આંહી સૂર્યવંશનું વર્ણન કરવાની અને મહાસાગર તરવાની જુદી જ ક્રિયાઓ છે પણ તેમનો એક જ કર્તા દ્વારા અબેદ સંધાયો છે. જેવી રીતે હોડકાથી મહાસાગર તરવાની ઇચ્છા નિષ્ફળ છે તેવી જ રીતે અલ્પ-

મતિથી મૂર્ચવંશનું વર્ણન કરવાની ઇચ્છા નિષ્ફળ છે એમ ઉપમાથી અર્થ
સ્પષ્ટ થાય છે. આવી રીતે એક જ કર્તા દ્વારા બે જુદી ક્રિયાઓનો અભેદ
સધાયો હોય ત્યારે નિદર્શના બને છે. દૃષ્ટાન્ત અલંકારમાં બિમ્બ-
પ્રતિબિમ્બભાવ બે સ્વતંત્ર વાક્યો દ્વારા દર્શાવવામાં આવે છે જ્યારે નિદર્શનામાં
એક જ વાક્યથી કામ સરે છે. આલંકારિકાનું એક પ્રસિદ્ધ ઉદાહરણ નેપથ્યે:

જે રંગે અળતે તારા પમનાં નખરલને,

એ તો ચદનના લેપે ધોળે છે શીતરશ્મિને.

પગને રંગવાની અને ચંદ્રને ધોળવાની ક્રિયાઓ જુદી જ છે.
પણ એક જ કર્તાદ્વારા તેમનો અભેદ સધાયો છે તેથી નિદર્શના થાય છે.

જરા ઉદાહરણને ફેરવીએ:

અળતે રંગવા તારાં પમનાં નખરલને,

એ તો ચદનના લેપે ધોળવા શીતરશ્મિને

આંહી નિદર્શના નથી પણ વાક્યાર્થ રૂપક છે. બે જુદી ક્રિયાઓનો
એક કર્તા દ્વારા અભેદ સધાયો નથી પણ એક વાક્યાર્થનો બીજા વાક્યાર્થ
ઉપર આરોપ છે. આ પ્રમાણે બે ભેદ ન કરીએ તો વાક્યાર્થ રૂપકનો
વિષય નિમૂલ થઈ જાય, જે કાર્ષ્ણ્ય પણ રીતે ઇચ્છાન ગણાય.

દીપક તથા તુલ્યયોગિતામાં પ્રકૃત અને અપ્રકૃતનો શુદ્ધ કે ક્રિપાસ્પ
એક જ ધર્મ સાથે અન્વય કરવામાં આવે છે અને ઔપમ્ય ગમ્ય હોય
છે. દીપકમાં પ્રકૃત અને અપ્રકૃત બંનેનો સંબંધ એક જ ધર્મ સાથે છે.
જ્યારે તુલ્યયોગિતામાં જે એક જ ધર્મ સાથે બોધાય છે તે દાં તો બધા
પ્રકૃત કે બધા અપ્રકૃત હોય છે. દીપકમાં પ્રકૃત અને અપ્રકૃત વચ્ચે સામ્ય
ગભિત રૂપે રહેલું છે તેથી તેમની વચ્ચેનો ઉપમેયઉપમાનભાવ સહેલાઈથી
સમજી શકાય છે. દીપકમાં વ્યક્ત છે પણ શુદ્ધીભૂત કેમકે ચમત્કાર:
બનિત ઉપમામાં નથી પણ જે વાચ્ય છે તેમાં છે. તુલ્યયોગિતામાં બધા:

પ્રકૃત કે બધા અપ્રકૃત હોવાથી ઉપમેયઉપમાનભાવ સહેલાઈથી સમજી શકાતો નથી. ‘પુત્રને બાણથી વીંધાતો જોઈ, કર્ણુની આંખમાંથી આસુ, હાથમાંથી ધનુષ્ય અને હૃદયમાંથી માન સરી પડ્યાં.’ વર્ણનમાં કશું પ્રસ્તુત હોવાથી તેનાં આંસુ, હાથ અને હૃદય પ્રકૃત ગણાય અને તેમનો અન્વય સરી પડવાની ક્રિયા સાથે થયો છે.

સમર્થ વિચારક જગન્નાથ કહે છે કે તુલ્યયોગિતા અને દીપક બે જુદા અલંકાર ન ગણાવા જોઈ એ કેમકે એ જ ધર્મની સાથે અન્વય એ ચમત્કાર કે બીજા રૂપે બંનેમાં રહેલ છે. બધા પ્રકૃત કે કેટલાક પ્રકૃત અને કેટલાક અપ્રકૃત એ જુદા ચમત્કારનું મૂળ નથી. જો જુદા ગણીએ તો તુલ્યયોગિતામાં પણ બધા પ્રકૃત કે બધા અપ્રકૃત હોવાથી બે જુદા જ અલંકારો તેમાંથી બનાવવા જોઈએ, અરી રીતે તુલ્યયોગિતા અને દીપક એક જ અલંકારવિભાગ છે. આ દલીલ યોગ્ય રીતે મુકાઈ છે.

ત્યારે હવે સામ્ય ઉપર આધાર રાખનારા અલંકારો જોવા પછી આપણે બીજા અલંકારો તરફ વળીએ.

આપણે જોઈ શક્યા છીએ કે અલંકાર અલંકાર્યને માટે છે, કાવ્યમાં વ્યંગ્યઅર્થની સાથે આૈમિત્યપુરસ્કર જ્યારે અલંકાર યોગ્ય છે ત્યારે અલંકાર તરીકે તેની સાર્થકતા છે. કદામ એમ શંકા થાય કે કેટલાક અલંકારોમાંથી વ્યંગ્યઅર્થની પ્રતીતિ થાય તો એવા અલંકારો ઉત્તમ કાવ્યના દૃષ્ટાન્તો લેખી શકાય કે નહિ: આનો પ્રત્યુત્તર એટલો જ કે આવા અલંકારો પણ ઉત્તમ કાવ્યના દૃષ્ટાન્તો નથી કેમ કે વ્યંગ્ય અર્થ આવા અલંકારોમાં વાચ્ય અર્થ કરતાં ચડિયાતો નથી અને ચમત્કાર કે ચારુતાપ્રતીતિ તો વાચ્ય અર્થમાં જ રહેલ છે.

ધ્વનિકાર પહેલાંના આલંકારિકાએ વ્યંગ્ય અર્થનો સમાવેશ પર્વા-ચોકત અલંકારમાં કરેલ છે. ઉદાહરણુ દર્શાવે:

રંગે છે સૂર્યને ચંદ્ર સંસ્મર્યા વસ્ત્ર જેમનાં,

અંજરાગ રમે અગ્નિ: વંદું તે પરમેશને.

આંહી કહેવાનું એમ છે કે ગગન એ જ અમ્બર છે અને ભરમ્બ એ જ અંગારાગ છે એટલે કે ‘ગગનામ્બરત્વ’ અને ‘ભરમ્બરાગત્વ’ વ્યંગ્ય છે. ભક્તે વ્યંગ્ય અર્થનો સમાવેશ પર્યાયોક્તિમાં પૂર્વના આલંકારિકાએ કર્યો હોય તો પણ પર્યાયોક્તિ એટલે ધ્વનિ એમ કહી શકાય નહિ કેમ કે પર્યાયોક્તિમાં વાચ્ય અને વ્યંગ્ય અર્થ બંને એક જ છે જ્યારે ઉત્તમ એટલે ધ્વનિકાવ્યમાં વાચ્ય અને વ્યંગ્ય અર્થ જુદા જ હોય છે. “તમારી જન્મ-ભૂમિ?” એમ પૂછવાને બદલે ‘તમે કયો દેશ તમારા જન્મથી શોભાવ્યો છે?’ એમ કહીએ એટલે વસ્તુતઃ અર્થ એક જ છે પણ પ્રકારમાં ફેર છે. “સૂર્ય અસ્ત પામ્યો” એ સાદા વાક્યમાંથી અનેક પ્રકારનો વ્યંગ્ય અર્થ વક્તા વગેરેની સહાયતાથી મેળવી શકાય છે : (૧) ‘શત્રુ ઉપર સામી ચઢાઈ કરવાનો અવસર છે’; (૨) ‘અભિસરણુ શરૂ કર’; (૩) ‘કામ કરવાનું બંધ કરો’; (૪) ‘ગાયોને ઘરમાં દાખલ કરો’; (૫) ‘વેચવાની વસ્તુ સંકેલી લ્યો’; છતાંહિ અનેક પ્રકારે કમે કરીને સેનાપતિ, સખી, મુકાદમ, ભરવાડ અને વેપારીને વક્તા તરીકે ગણીને અર્થ લઈ શકાય છે. આ વાક્ય (‘સૂર્ય અસ્ત પામ્યો છે’) માં વાચ્ય અને વ્યંગ્ય અર્થ જુદા જ છે જ્યારે પર્યાયોક્તિમાં તેમ નથી, માત્ર પ્રકારમાં જ ફેર છે. એક જ વસ્તુ બે પ્રકારે કેમ સંભવી શકે એમ શંકા થાય તો નિર્વિકલ્પક અને સવિકલ્પક પ્રત્યક્ષ ઉદાહરણ તરીકે ટાંકી શકાય; બંને પ્રત્યક્ષમાં જોવાની વસ્તુ તો એક જ છે પણ પ્રકારમાં ફેર છે કેમ કે નિર્વિકલ્પક પ્રત્યક્ષની નામગણાદિયોજનારહિત વસ્તુને સવિકલ્પક પ્રત્યક્ષમાં નામગણાદિ યોજનાસહિત આપણે જોઈએ છીએ; એટલે વસ્તુ એક જ રહે અને પ્રકારમાં ફેર પડે એ સંભવિત છે. આમ પર્યાયોક્તિમાં વાચ્ય અને વ્યંગ્ય જુદા પ્રકારે કહેવાય છે પણ ‘અર્થ તો એક જ રહે છે એટલે ધ્વનિકાવ્ય તરીકે તે લેખાય નહિ.

સમાસોક્તિ એટલે એક જ ઉક્તિમાં બે અર્થનું કથન છે. વિશેષ

દ્વિઅર્થ નથી પણ ત્રિવિધ વિશેષણના બળથી બીજા એટલે વ્યંગ્ય અર્થની પ્રતીતિ થાય છે. આ અલંકારમાં પ્રસ્તુત અર્થમાંથી અપ્રસ્તુતની પ્રતીતિ થાય છે, જેમ કે—

નિશાનું સોહાંત વિલોચ તારકે, સરાગ ચંદ્રે મુખ એવું તો મહું,
ન કે નિશાને રહું જાન કે બધું સરી તમિસાંશુકે રાગથી ગયું.

આંદો નાયકનાયિકાના વ્યવહારરૂપ વ્યંગ્યથી અનુગત વાચ્ય જ એટલે નાયકનાયિકાના વ્યવહારવાળા 'શશી' અને નિશાનું જ પ્રાધાન્યપણે જ્ઞાન થાય છે. રૂપકમાં એક વસ્તુનો બીજી વસ્તુ ઉપર—ચંદ્રનો મુખ ઉપર—આરોપ છે જ્યારે સમાસોક્તિમાં વ્યવહારનો આરોપ છે; અપ્રસ્તુત અર્થનું ધ્વનન છે પણ અતઃકૃતિ તો વાચ્યાર્થની જ રહે છે. તેથી સમાસોક્તિને ઉત્તમ કાવ્ય લેખી શકાય નહિ.

અપ્રસ્તુતપ્રશંસામાં અપ્રસ્તુતનું કથન એ વાચ્યાર્થ છે પણ અપ્રસ્તુતનું કથન અનપેક્ષિત છે એટલે જ્ઞાંસુધી તેમાંથી વ્યંગ્ય દ્વારા પ્રસ્તુતની પ્રતીતિ લક્ષ્યે નહિ ત્યાં સુધી વાચ્યાર્થની સિદ્ધિ થાય નહિ. તેથી વ્યંગ્યઅર્થ વાચ્યાર્થની સિદ્ધિ માટે યોગ્યો હોવાથી, સ્વતન્ત્રપણે તેનું અસ્તિત્વ નથી; આમ વાચ્યાર્થને જ વ્યંગ્ય અર્થ ઉપકારક હોવાથી મધ્યમકાવ્યના ઉદાહરણ તરીકે અપ્રસ્તુતપ્રશંસા અલંકારને લઈ શકાય. અપ્રસ્તુતપ્રશંસા અલંકારમાં અપ્રસ્તુતમાંથી પ્રસ્તુતની પ્રતીતિ થાય છે જ્યારે સમાસોક્તિમાં પ્રસ્તુત-માંથી અપ્રસ્તુતની પ્રતીતિ થાય છે. વર્ણ્ય પદાર્થ પ્રસ્તુત કે અપ્રસ્તુત છે. તે જ્ઞાન ઉપર બધું અવલગ્ન છે. જેમકે—

“મલિને ય રાગપૂર્ણા, અતિવાચાલે ય સુવિકસિતવદના,

મપલ તું તથાપિ સરસા, ક્યમ અલિ ! ત્યજ એ સરોજિનીને તું !”

બ્રમર અને કમલિનીની અન્યોક્તિદ્વારા અલુક પ્રકારના પુરુષ અને સ્ત્રીનો પ્રસ્તુત વ્યવહાર ધ્વનિત થાય છે માટે અપ્રસ્તુતપ્રશંસા ગણાય; પણ જો જલકીડા વખતે બ્રમરજ્ઞાનનું [પ્રસ્તુતનું] વર્ણન

હોય તો આ શ્લોક જ સમાસોક્તિનું ઉદાહરણ બની જાય. આમ અપ્રસ્તુતપ્રશંસા અને અને સમાસોક્તિ વચ્ચે ભેદ છે. કેટલાક કહે છે કે પદ્યોક્તિ કાર્યકારણભાવમૂલક છે તેથી અપ્રસ્તુતમાંથી પ્રસ્તુતની પ્રતીતિરૂપ અપ્રસ્તુતપ્રશંસામાં તેનો સમાવેશ કરવો જોઈએ. એક સુદમભેદ આવી દૃષ્ટિના હિલમાં જોઈ શકાયો નથી તેથી સ્પષ્ટ થવો જોઈએ : અપ્રસ્તુતપ્રશંસામાં કાર્યકારણભાવ છે પણ એક પ્રસ્તુત છે ને બીજું અપ્રસ્તુત છે જ્યારે પદ્યોક્તિમાં બંને પ્રસ્તુત છે.

હવે શ્લેષ લઈએ. સામાન્ય રીતે એક જ અર્થનું પ્રતિપાદન કરનારા શબ્દવાળા વાક્યમાંથી જ્યારે બીજા અર્થની પ્રતીતિ થાય છે ત્યારે શ્લેષ અર્થાલંકાર લેખાય છે. આ શ્લેષમાં બંને અર્થ કાં તો પ્રસ્તુત છે યા તો બંને અપ્રસ્તુત છે જ્યારે શબ્દશક્તિમૂલક ધ્વનિમાં એક અર્થ પ્રસ્તુત છે અને તેનું સંપૂર્ણ જ્ઞાન થવા પછી બીજા અર્થની અવગણના પ્રતીતિ થાય છે, શ્લેષની મહત્તા માટે સુપ્રસિદ્ધ આલંકારિક કાવ્યાદર્શકાર દણ્ડી કહે છે કે શ્લેષઃ સર્વાસુ પુષ્પાતિ પ્રાયઃ વક્તોક્તિષુ શ્રિયમ્ । એટલે શ્લેષ બીજા અલંકારોને પ્રાયઃ શોભા આપતો જોવામાં આવે છે. આને લીધે અલંકારના ઇતિહાસમાં એક લાંબી ચર્ચા શ્લેષ વિશે ચાલી છે. બીજા અલંકારોને સ્વતન્ત્ર વિષય હોવાથી, શ્લેષને નિર્વિષયતા પ્રાપ્ત ન થવા દેવા હોય તો, ઉદ્ભટ કહે છે કે તેને બીજા અલંકારોનો બાધક ગણવો જોઈએ. અને શ્લેષની સાથે બીજા અલંકારોની માત્ર પ્રતિભા છે એમ સ્વીકારવું જોઈએ. આવા સ્થળે ઉદ્ભટના મંત્ર પ્રમાણે શ્લેષ જ મુખ્ય અલંકાર છે. બીજો મત એવો છે કે શ્લેષ આમ બીજા અલંકારો સાથે સંકીર્ણ છે. શ્લેષને સ્વતન્ત્ર વિષય પણ છે કેમકે એક ઉક્તિથી બે અર્થનું વહન કરવું એ ચમત્કારનું બીજા જ્યાં હોય ત્યાં શ્લેષ છે એમ કબૂલ કરવું જ પડે. આ રીતે શ્લેષને પૂર્ણ અવકાશ છે તેથી બીજાનો બાધક નથી પણ બીજા સાથે

સંકીર્ણ છે. ત્રીજો મત એવો છે કે પ્રધાનપણે જેનો ચમત્કાર હોય તે જ મુખ્ય અલંકાર લેખાય છે; બીજાને ઉપકારક હોય તે ગૌણ બને છે. શ્લેષ બીજાને ઉપકારક હોય છે ત્યારે બાબ્ય ગણાવો જોઈએ અને બીજા અલંકારો પ્રધાનપણું ભોગવે છે એમ કહેવું જોઈએ. શ્લેષની સાખી ચર્ચા આમ ટૂંકવી લઈશું.

આદિ વિશેષણની વિચિત્રતિવાળા અલંકારોનું નિરૂપણ હોવાથી પરિકર વિશે એટલું કહેવું કે સાહિત્રાય ધણું વિશેષણ હોય ત્યારે ચમત્કાર આપે છે જેમકે “અંગરાજ, સેનાપતિ દ્રોણનો ઉપદાસ કરનાર કણ્ઠ, હવે દુઃશાસનનું બીમથી રક્ષણ કર,”—એક એક વિશેષણ સાહિત્રાય છે. ‘અપુષ્ટાર્થ’ હોય મિટાવવા માટે વિશેષણ સાર્યક જ હોવું જોઈએ પણ અનેક આવાં વિશેષણોનો યોગ અનેરી શૈલા આપે છે તેથી અલંકાર તરીકે ગણના કરવામાં આવી છે. પદ્મિરાજ જગન્નાથ કહે છે કે હોય ટાળવા માટે કાંઈ નહિ કહીએ તેના કરતાં કંઈક કહીએ તે વસ્તુભૂત તત્ત્વ વધારે આકર્ષક છે તેથી એક માત્ર સાહિત્રાય વિશેષણ પરિકર માટે પૂરતું છે.

હવે આપણે શૃંખલામૂલ અલંકારો લઈએ. કારણમાત્રા એટલે કારણની માત્રા છે. દરેક પછીથી આવતું ત્યારે પૂર્વનું કારણ હોય છે ત્યારે કારણમાત્રા કહેવાય છે. જે પૂર્વ પૂર્વ કારણ હોય તો દરેક પછીથી આવતું કાર્ય હોવું જોઈએ અને જે દરેક પૂર્વ કાર્ય હોય તો દરેક ઉત્તર કારણ હોવું જોઈએ. ઉદાહરણ લઈએ :

“જાંબે જે વિષયો, તેને તેહમાં સંગ ભિખરે;
સંગથી કામના જન્મે, કામથી ક્રોધ ઉદ્ભવે;
ક્રોધથી યાવ સંમોહ સંમોહે રમ્ભતિવિગ્રમ;
રમ્ભિગ્રંથે બુદ્ધિનાશ, બુદ્ધિનાશે પિનાશ છે.”

ક્રમ એક જ રાખવો જોઈએ નહિતર ક્રમભંગ થાય. ઉદાહરણ લઈએ:

“અંગત મદત્તામાંથી અનુદારતા જન્મે છે; અનુદારતામાંથી ઈર્ષ્યા

ઉદ્ભવે છે; ઈર્ષ્યા દષ્ટિને ટૂંકી જનાવે છે; ટૂંકી દષ્ટિ દોષદર્શનમાં રાચે છે અને દોષદર્શન નિર્માલ્ય ઝવડાઓ ગ્રેરી સાદિત્વને કલુપિત કરે છે.” આંદો “ઈર્ષ્યા ટૂંકી દષ્ટિને ઉત્પન્ન કરે છે અને ટૂંકી દષ્ટિમાંથી દોષદર્શન ઉદ્ભવે છે” એવા પ્રકારે કહેવું જોઈએ. એકાવલી અલંકારમાં પૂર્વ પૂર્વ તરફ દરેક પછીથી આવતું વિશેષણ તરીકે રચાય છે કે નિગેધ કરાય છે. “એકાવલી” એટલે એક આવલી, એક મોતીની હાર. એટલે એકાવલી નામની સાર્યકતા છે. એકાવલીમાં દરેક ઉત્તર દરેક પૂર્વનું ઉપકારક થાય છે જ્યારે માલાદીપકમાં દરેક પૂર્વ દરેક ઉત્તરને ઉપકારક થાય છે. પદ્ધતિરાજ જગજાય કહે છે કે માલાદીપક પણ એકાવલીનો એક ભેદ એટલે પ્રકારે ગણાવો જોઈએ. દીપકનો ચમત્કાર તો એક ધર્મની સાથે અન્વય પામેલ પ્રકૃત અને અપ્રકૃતના સાદર્યમાં રહેલો છે જ્યારે માલાદીપકમાં એમ નથી તેથી પૂર્વ પૂર્વ ઉત્તરનું ઉપકારક હોય કે ઉત્તર ઉત્તર દરેક પૂર્વનું ઉપકારક હોય તો તે એક જ અલંકારના બે પ્રભેદ ગણાવા જોઈએ. “સાર” અલંકાર એટલે એક પછી એક ચઢવાનું કે ઉતરતું ગણાવતાં ઇંદ્રી હદ સુધી પહોંચી જઈએ તે-અંગ્રેજીમાં જેને ‘Climax’ કે ‘Anti-climax’ કહે છે તે. ઉદાહરણ જોઈએ.

તુલ્યી લધુ છે તુલ, તુલ્યી લધુ યાયક,

વાયુ કાં ન હરે તેન, માગશે વળી એ ભય.

કારણમાલના નિરૂપણ પ્રસંગે હેતુ અલંકારનું નિરૂપણ સહજ રહુરે પણ કાર્યકારણના અભેદરૂપ શુદ્ધ સારોપા તે શુદ્ધ સામ્યવસાના લક્ષણમૂલક હેતુ અલંકાર (ધી આયુષ્ય છે) અલંકાર યજ્ઞને ચેત્ય નથી એમ કટલાક પ્રસિદ્ધ અલંકારિકોનું માનવું છે તેથી તો કાવ્યલિંગમાં જ હેતુનો સમાવેશ કરી દેવો જોઈએ. કાવ્યમાં અજિમત હેતુ તે કાવ્યલિંગ, કાવ્યલિંગમાં જનક કે દારક હેતુ છે જ્યારે અનુમાનમાં ગ્રાપક હેતુ છે. ધૂમ એ અગ્નિનો ગમક કે ગ્રાપક બે કેમકે જ્યાં જ્યાં ધૂમ ત્યાં ત્યાં અગ્નિ એટલી વ્યાપ્તિ છે; આમ.

અનુમાનમાં ગાપક હેતુ છે. કદાચ એમ શંકા થાય કે જવાબમાંથી પ્રશ્નો જોણી કાઢવારૂપ ઉત્તર અલંકાર (પહેલો વિભાગ) અનુમાન અલંકાર ગણાય કે નહિ તો નિશ્ચયપૂર્વક કહી શકીએ કે ઉત્તર એ અનુમાન અલંકાર નથી કેમ કે અનુમાનમાં એક જ ધર્મોમાં રહેલ સામ્ય અને સાધન બંનેનું શબ્દથી પ્રતિપાદન હોય છે જ્યારે ઉત્તરમાં તેમ નથી. ઉત્તરમાં પ્રશ્ન કાર્ષક પૂછે છે અને જવાબ કાર્ષક બીજી વ્યક્તિ આપે છે અને સામ્ય એટલે પ્રશ્ન શબ્દથી કહેવામાં આવતો નથી, માત્ર સાધનનું જ-જવાબનું જ- શબ્દથી પ્રતિપાદન છે.

અલંકારોનો પરસ્પર સૂક્ષ્મ ભેદ

હવે આપણે દેટલાક ઉપયોગી ‘વિરોધમૂલક’ ‘અલંકારોનો પરસ્પર સૂક્ષ્મ ભેદ તપાસી જઈએ. પ્રથમ વિભાવના અલંકાર લઈએ. કિયાનો પ્રતિબંધ હોવા છતાં ફક્તની અભિવ્યક્તિ, એટલે કે કારણનો અભાવ હોવા છતાં કાર્યની ઉત્પત્તિનો ઉદ્દેશ્ય તે વિભાવના. નિયમ પ્રમાણે તો કારણની સાથે અન્વય વ્યતિકાર્ય જોડાયેલું હોવાથી, કારણ વિના કાર્યની ઉત્પત્તિ સંભવે નહિ; તો પણ પ્રસિદ્ધ કારણના અભાવ છતાં કાર્યની ઉત્પત્તિ કવિ અવનવી રીતે વર્ણવે ત્યારે વિભાવના અલંકાર થાય. અહીં વિશિષ્ટ રીતે કાર્ય ‘જન્ય’ છે—વિશિષ્ટતા કાર્યસ્ય માવનાત્—તેથી વિભાવના નામ આપ્યું છે. વાસ્તવિક રીતે તો કાર્યને માટે ‘બીજું’ અપ્રસિદ્ધ કારણ છે અને એ પ્રમાણે વિરોધનો પરિહાર થાય છે. “નિમાવયતિ કન્યયતિ કારણાન્તરમ્”—બીજા કારણની વિભાવના કે કલ્પના કરાવે છે—એમ પણ વિભાવના નામની સાર્થકતા છે. ઉદાહરણ માટે કુમારસંભવના પહેલા સર્ગનો ૩૧મો શ્લોક લઈએ :

“વિના ધડયું બૂધણ અંગનું જે, નં મઘ તો યે મદહેતુ જે છે;
ના પુષ્પ જે તો પણ કામગાણ, પ્હોંચી વયે બાલ્યની ફેડની તે.”

(ના. અ. પંચા કૃત અનુવાદ)

પાર્વતી ‘બાલ્યની ફેડ’ એટલે કે બાલ્ય પદ્ધતીની યૌવનાવસ્થામાં પ્રવેશ કરે છે તેનું વર્ણન છે. બીજા પાદમાં મદના પ્રસિદ્ધ હેતુ “મઘ”નો અભાવ છતાં મદનું વર્ણન છે; વાસ્તવિક રીતે તો અહીં મદ યૌવનને લીધે છે. પ્રસિદ્ધ કારણ મદના મદ અને યૌવનના મદ બંનેને એક કરીને કવિ કાલિદાસે આમ વર્ણન કર્યું છે એટલે ‘અભેદ અબ્યવસાય’

રૂપ અતિશયોક્તિ આ અલંકારનું જીવનપ્રદ તત્ત્વ બને છે. કારણ વિના કાર્યનો ઉદય કહેવામાં આવ્યો હોય ત્યારે બીજા કારણની અપેક્ષા રહે છે. જુઓ :

વિના જ શસ્ત્રે હૃદયો વિવેકી યુવાન કરાં ય વિદારનારી
અનન્ત માયામય રમ્ય લીલા રમે શી નીલોત્પલ્લસોચનાઓ !

બેદનું પ્રસિદ્ધ કારણ તો શસ્ત્ર છે; અહીં તેનો અભાવ છે તેથી બીજા કારણ—વિલાસ—ની કલ્પનાથી વિરોધનો પરિહાર કરી શકાય છે અને તે રીતે વિભાવના અલંકાર બન્યો છે એમ કહી શકાય.

આ પછી વિશેષોક્તિ અલંકાર તપાસી જઈએ. જ્યાં કારણો હોવા છતાં કાર્યના અભાવનો ઉદ્દેશ્ય તે વિશેષોક્તિ, કંઈક વિશેષનું પ્રતિપાદન કરવા માટે ઉક્તિ તે વિશેષોક્તિ એમ નામની સાર્યકતા પણ છે.

વિશેષોક્તિમાં કાર્યાભાવનું કંઈક નિમિત્ત—ઉક્ત, અનુક્ત કે અચિન્ત્ય—હોવાથી વિરોધનો પરિહાર કરી શકાય. ઉદાહરણ લઈએ :

“ધની છતાં નિરુન્માદ, યૌવને જે ન ચંચલ,
પ્રભુ છતાં ન છે મત્ત, મહા મહિમશાલી તે.”

ધન ઉન્માદનું કારણ છે પણ તેઓ ઉન્માદ વિનાના છે; યૌવન ચંચલતાનું કારણ છે પણ તેઓ ચંચલ નથી; પ્રભુત્વ મદ લાવે છે પણ તેઓ મદ વિનાના રહે છે; અને જ્યાંનું નિમિત્ત “મહિમશાલી” આવ્યું છે. કારણ હોવા છતાં કાર્યની ઉત્પત્તિ થતી નથી એમ કહેવાથી વિશેષોક્તિ બને છે. બીજું ઉદાહરણ લઈએ :

કપૂર શી બળ્યો તો યે શક્તિમાન જે જને જને,
અવાર્ધવીર્યવાળા એ નમું મકરદેવને.

કપૂરની જેમ બળવા છતાં શક્તિનો લોપ થતો નથી એમ કહેવામાં આવ્યું છે. દહન એ શક્તિના અભાવનું કારણ છે છતાં કામદેવની શક્તિનો લોપ થતો નથી એમ કહેવાથી વિશેષોક્તિ બને છે.

વિભાવના અને વિશેષોક્તિ બંને અલંકારોમાં આપાતતઃ વિશેષ લાગે છે અને પછી વિરોધનો પરિહાર થાય છે તેથી આ બંનેને વિરોધાભાસ તરીકે કેમ ન લેખવા એવો પૂર્વપક્ષ કરવામાં આવે તો પ્રત્યુત્તરમાં દહેવાનું કે વિરોધાભાસમાં બે સમજલનો વિશેષ હોય છે. જ્યારે ઉપર દર્શાવેલ બંને અલંકારોમાં તેમ નથી. વિભાવનામાં પ્રસિદ્ધ કારણાભાવ સાચો હોવાથી બાધક છે અને કાપું કલ્પિત હોવાથી બાધ્ય છે; જ્યારે વિશેષોક્તિમાં કાર્યાભાવ બાધક છે અને કારણનો ભાવ બાધ્ય છે. વિરોધાભાસમાં બંને સમજલ હોવાથી પરસ્પર સરખી રીતે બાધ્ય કે બાધક છે, જુઓ :- દ્વિજપત્નીકરો બને, કદિન જો છતાં મૃદુ.” અહીં કદિન અને મૃદુ, ગુણોનો પરસ્પર વિરોધ અને બંને એક સાથે રહી શકે નહિ છતાં સાથે રહેતા હોય તેમ વર્ણવ્યા છે તેથી વિરોધ ઉપરિચિત થાય છે; વરતુતઃ પહેલાં પાછાણપત્નીઓના કામ કરવાને લીધે કદિન બનેલા હાથ, હવે રાજના દાનને લીધે સમૃદ્ધિ આવવાથી કામ કરવાપણું ન રહેવાથી મુકુમાર બને છે એમ કાલભેદને લીધે વિરોધનો પરિહાર બનતો હોવાથી “વિરોધાભાસ” અલંકાર બન્યો છે, બીજા ઉદાહરણ તરીકે સ્થુવંશના હસમા સર્ગનો ૨૪ મો શ્લોક લઈએ :

અજ, જ-મધરંતા ને, નિરીદ અરિદંત હો,

જામના યોગનિદ્રામાં આપનું સત્ય કે લહે ?

(ના. અ. ૫૦જા કૃત અનુવાદ)

અહીં અજ (નથી જન્મતા તે) ગુણનો જન્મ ધરવારૂપી કંપા સાથે વિરોધ છે; બગવાનના પ્રભાવાતિશયથી તે વિરોધનો પરિહાર કરી શકાય છે તેથી વિરોધાભાસ અલંકાર બન્યો છે એમ કહેવાય.

આ પ્રસ્તાવમાં એક વરતુની સ્પષ્ટતા કરવાની જરૂરિયાત ઉપરિચિત થાય છે. વિભાવનામાં ‘કારણાભાવ’ અને વિશેષોક્તિમાં ‘દક્ષાભાવ’ ન’ કે ‘નહિ’થી દર્શાવવો જોઈએ. ‘કારણાભાવ’ ને બદલે કારણવિરોધીપણું જો

વિભાવનામાં દર્શાવવામાં આવે તો તે અસ્પૃશ્ય બને છે; તેવી જ રીતે વિશેષોક્તિમાં 'ફલાલાવ' ને બદલે ફલવિરોધીપણું જો દર્શાવવામાં આવે તો તે પણ અસ્પૃશ્ય બને છે. કાવ્યપ્રકાશના પહેલા ઉદાહરણનો શ્લોક લખ્યો.

"જે કૌમાર તણો જ ચોર, વર તે, તે ચૈત્રની રાત્રિઓ,
ખીલી માલતી ગંધ લે કદમના તે પ્રોઢ વા વાય છે;
તેની તેજ હું, તો ય હું તલસી છે આ રહું માહરું,
રેવાને તઠ વેતસી તરુ તલે, કેલિની લીલા વિશે."

(રા. વિ. પાઠકૃત અનુવાદ)

તલસાટ તો ત્યારે જ રહે કે જ્યારે 'અનુપમુક્તત્વ' હોય; અનુપમુક્તત્વ નથી છતાં તલસાટ જો એમ કહેવાથી કારણના અભાવ છતાં કાર્યની ઉત્પત્તિરૂપ વિભાવના અલંકાર બને છે; તો પણ સીધી રીતે 'અનુપમુક્તત્વ નથી' એમ નથી કહ્યું પણ 'તેના તેજ છે'—ઉપમુક્ત છે—એમ અનુપમુક્તત્વના વિરોધરૂપ ઉપમુક્તત્વનું પ્રતિષાદન કરવામાં આવ્યું છે. માટે વિભાવના અસ્પૃશ્ય બને છે. વળી ઉપભોગનું કાર્ય 'અતલસાટ' છે; અહીં 'ઉપભોગ' હોવા છતાં 'અતલસાટ' નથી એમ કહેવાથી વિશેષોક્તિ સ્પૃશ્ય બને પણ કાર્યનો અભાવ નથી એમ નહિ પણ કાર્યવિરોધી 'તલસાટ' છે એમ કહીને દાખવ્યો છે તેથી અસ્પૃશ્ય વિશેષોક્તિ પણ નથી. વિભાવના અને વિશેષોક્તિ સાથે રહી શકે નહિ અને સાધક કે બાધક કશું આપ્યું નથી તેથી વિભાવના અને વિશેષોક્તિનો સંદેહ સંકર બન્યો છે. પરંતુ ઉપર કહ્યું તેમ વિભાવના અને વિશેષોક્તિ બંને અસ્પૃશ્ય હોવાથી, કાવ્યપ્રકાશના કર્તાના મત પ્રમાણે આ શ્લોકમાં વિભાવના અને વિશેષોક્તિનો અસ્પૃશ્ય સંદેહ સંકર છે.

ત્યારે અસંગતિ અલંકાર અને વિરોધાભાસ વચ્ચે સૂક્ષ્મભેદ કયો ? જ્યાં કારણ હોય ત્યાં જ કાર્ય હોય એવો નિયમ છે છતાં કેવિ જ્યારે

કારણ અને કાર્યને જુદે જુદે સ્થળે રહેતાં વર્ણવે સારે અસંગતિ અલંકાર કહેવાય. કેમકે એક જ સ્થાનમાં રહેવારૂપ સ્વાભાવિક સંગતિનો ત્યાગ થાય છે. જુઓ:

તેને પીડા, ત્રણા જીને, એમ જોડું બાંધે જનો,
દંતક્ષત વધૂગાને, પીડા પામે સપત્નીઓ.

મધ્ય એ પીડાનું કારણ છે; કારણ ત્રણ વધૂના કપોમ ઉપર છે અને કાર્ય 'પીડા' સપત્નીઓમાં રહેતું વર્ણનું છે તેથી અસંગતિ અલંકાર બને છે.

અસંગતિમાં વૈચિત્ર્ય, કારણ અને કાર્યરૂપ બંને દંમેશાં સાથે રહેવાવાળી વસ્તુઓના સિદ્ધ સ્થાનમાં રહેવાના વર્ણનમાં જો જ્યારે વિરોધાભાસમાં એક જ સ્થાનમાં બે વિરોધી વસ્તુઓના રહેવામાં વૈચિત્ર્ય સમાયું છે. દૂંઠમાં અસંગતિમાં ચમત્કાર "વૈયધિકરણ્ય"નો છે જ્યારે વિરોધાભાસમાં ચમત્કાર "સામાનાધિકરણ્ય"માં છે.

અસંગતિમાં કાર્ય અને કારણ જુદે જુદે સ્થળે છે તે ચમત્કારનું બીજું છે જ્યારે અતિશયોકિત (ચોથા બેઠમાં) કારણકાર્યના પૌર્વાપર્ચ નિયમના ભંગમાં તે ચમત્કાર સમાપેક્ષે છે. ઉદાહરણ માટે રઘુવંશ ચોથા સર્ગનો ત્રીજો શ્લોક લઈએ :

"ગાજ જેવી ગતિવાળે, બે સાથે કબજે કર્યા,
સિંહાસન પિતા કેરું, ને આખું અરિમંડળ."

ગાદી ઉપર આવ્યા પછી સ્વરાજ્યએ દુશ્મનોને કબજે કર્યા એમ કહેવાથી કારણકાર્યના પૌર્વાપર્ચના નિયમનો ભંગ થતો હોવાથી અતિશયોકિત અલંકાર બને છે.

કાવ્યાદર્શ : પરિચ્છેદ ૧

(પરિચયાત્મક દૃષ્ટિએ)

[વિભાગ-૧]

આચાર્ય દણ્ડીએ પોતાના અલંકારશાસ્ત્રના અન્યનું નામ 'કાવ્યાદર્શ' ગણેલ છે. સાહિત્યમાં કાવ્ય જ મુખ્ય ગણાતું હોવાથી, આવીન સમયથી વિવેચનાના અન્યોનાં નામ કાવ્યને મધ્યજિદુ લેખીને યોજવામાં આવ્યાં છે. દા. ત. "કાવ્યપ્રકાશ", "કાવ્યકૌરુખ", વગેરે. અહીં આપણે 'કાવ્યાદર્શ'ના પ્રથમ પરિચ્છેદનો પરિચય સાધવાનો છે.

આચાર્ય દણ્ડી પ્રજ્ઞાલિકાને અનુસરીને અન્યના આરંભમાં જ પોતાની ઇષ્ટદેવતા-સરસ્વતી-ને નમસ્કાર કરતા પ્રાર્થે છે કે "અજ્ઞાના મુખરૂપી કમળવનમાં વિચરતી હંસા-સરસ્વતી-મ્હારા માનસમાં દીર્ઘકાળ વિહરે." પૂર્વનાં શાસ્ત્ર (અન્યો)નો સંક્ષેપ કરીને, કવિઓએ કરેલા પ્રયોગોને લક્ષમાં રાખીને, અમારી શક્તિ પ્રમાણે કાવ્યનું સ્વરૂપ સમજાવીએ છીએ એમ કહેતાં દણ્ડી એટલું તો સ્પષ્ટ કરે છે જ કે. અગાઉના અલંકારઅન્યોમાંથી પોતે સાર તારવ્યો છે અને દૃષ્ટાન્તો આપતી વખતે અગાઉના કવિઓએ કરેલા પ્રયોગોને પોતે અપનાવ્યા છે. દણ્ડીના સમયનિર્ણય માટે આ મુદ્દો જોવાતેવા મહત્ત્વવાળો નથી. વાણીનું મહત્ત્વ દાખવતા દણ્ડી કહે છે કે સર્વ લોકગ્રંથહાર વાણીના અનુગ્રહથી જ શક્ય છે; સંસારભરમાં શબ્દરૂપી જ્યોત જો ન જલતી હોત. તો ત્રણે લોકમાં ધોર અંધકાર વ્યાપી જત; પૂર્વકાળના રાગ્તઓનો યથા, તેઓ નારા પામ્યા હોવા છતાં, વાક્ય અદર્શમાં પ્રતિબિમ્બિત થયેલ હોવાથી, નાશ પામતો નથી. સારી રીતે પ્રયોગ કરાયેલી વાણી તો

કામધેનુ છે અને જે તેનો દુષ્ટ પ્રયોગ થયો હોય તો તે પ્રયોગ કરનારનું
 પશુત્વ દાખવે છે. આ વિધાન પણ પરંપરાપ્રાપ્ત શબ્દ: સમ્યક્
 જ્ઞાત: સમ્યક્ પ્રયુક્ત: સ્વર્ગે લોકે કામધેનુ મવતિ ને અનુસરીને જ કરવામાં
 આવ્યું છે. દરડી ભારપૂર્વક દર્શાવે છે કે અત્થ પણ દોષ કાવ્યમાં
 નિભાવી લેવાય નહિ; શરીર ગમે તેટલું સુંદર હોય તો પણ એક જ
 દોષના કાધથી દુર્ભાગ બને છે. વળી જે માણસ (અલંકાર) શાસ્ત્ર જાણતો
 નથી તે (કાવ્યના) શુભદોષનો બેદ કેમ કરી શકે? શું આંધળાને રૂપના
 પ્રકાર સંબંધે બોલવાનો અધિકાર છે? તેથી પૂર્વના સૂરિઓ (બુધો)એ,
 પ્રજાની વ્યુત્પત્તિ વધારવા, અનેક સ્વરૂપે વિસ્તરી રહેલી વાણીની ક્રિયા
 વિધિ (રચના) માટે વિધાનો કર્યા છે. તે બુધોએ કાવ્યનું
 શરીર તથા અલંકારો દર્શાવ્યા છે. શબ્દ અને અર્થ, કાવ્યનું ઉપાદાન
 હોવાથી કાવ્યનું શરીર લેખવામાં આવે છે. અલંકારો-વક્રોક્તિના
 પ્રકારો-કાવ્યત્વ અર્પતા હોવાની માન્યતાને સીધે તેમનો
 ઉલ્લેખ પૂર્વના આ શાસ્ત્રના ગ્રંથોમાં કરાયો છે એમ દરડી
 :૨૫૭૮ કરે છે. દરડીના સમય સુધીના આ શાસ્ત્રના ગ્રંથોમાં શબ્દ અને
 અર્થરૂપી કાવ્યશરીરની અને કાવ્યત્વ અર્પતા અલંકારોની ચર્ચા મહત્ત્વની
 બની રહી હતી એમ તારવી શકાય. શબ્દ અને અર્થ સમવાયસંબંધથી
 જોડાયેલા હોવાથી, કાવ્યમાં બંનેનું સમપ્રાધાન્ય માનવું યોગ્ય છે. ‘શરીર
 તો ઇષ્ટ અર્થવાળી પદાવલી’ એમ કહીને દરડી કાવ્યમાં શબ્દનું પ્રાધાન્ય
 સ્વીકારે છે અને અર્થતત્ત્વને પદના વિશેષણ તરીકે મૂકીને ગૌણ બનાવે
 છે. આને અનુસરીને પછીના સમયમાં પંડિતરાજ જગન્નાથે કાવ્યનું
 લક્ષણ રમણીયાર્થપ્રતિવાદક: શબ્દ: કાવ્યમ્-‘રમણીય અર્થને પ્રતિપાદન
 કરનારો શબ્દ એ કાવ્ય’—એમ બાંધેલ છે. આથી એટલું તો ફલિત
 થયું કે કાવ્યમાં ઇષ્ટ અર્થથી યુક્ત વાણી હોવી જોઈએ; તેમાં નાનો
 પણ દોષ હોવો જોઈએ નહિ.

દ્રુડીએ વાક્યમયનું વર્ગીકરણ (૧) સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ એટલે કે (અ) પદ અને (ધ) ગદ્ય તરીકે અને (૨) ભાષાની દૃષ્ટિએ એટલે કે (ક) સંસ્કૃત, (ગ) પ્રાકૃત, (ક) અપભ્રંશ, અને (ઢ) મિશ્ર તરીકે કર્યું છે. આ વર્ગીકરણ ભામહના વર્ગીકરણના ચાર પ્રકાર કરતાં વધુ સુસંગત છે. ભામહનું વર્ગીકરણ આ પ્રમાણે છે:—(૧) સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ ૧ ગદ્ય અને પદ્ય, (૨) ભાષાની દૃષ્ટિએ : સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ; (૩) વિષયની દૃષ્ટિએ :—સાચું જનેહું, કવિએ કહેવું, શાસ્ત્રાશ્રય અને કલાશ્રય; (૪) આખી કૃતિની રચના પરથી નિષ્પન્ન થતું : સર્ગબન્ધ (મહાકાવ્ય), આખ્યાયિકા, કથા, અભિનેયાર્થ (નાટક) અને અનિષદ (મુક્તક). ભામહના ત્રીજા અને ચોથા વિભાગનો ગદ્ય અને પદ્યમાં સમાવેશ થઈ શકે છે. તેથી દ્રુડીએ તે વિભાગોને ગણ્યાવ્યા નથી અને પહેલા બેને જ સ્વીકાર્યા છે. પછી પદ્ય સમજાવતાં દ્રુડી કહે છે કે જોને ચાર પાદ હોય તે પદ્ય અને તેના વૃત્ત (અક્ષરમેળ) તથા જાતિ (માત્રામેળ) એવા બે બેદ પાડવામાં આવ્યા છે. આનો સવિસ્તર ખ્યાલ “હન્દો વિચિતિ”માં આપવામાં આવેલ છે; અગાધ કાવ્યસાગરમાં પ્રવેશવાં છુઓને આ વિદ્યા નૌકા સમાન છે.

સંસ્કૃતમાં મહાકાવ્યની મહત્તા સ્વીકારાયેલી હોવાથી તેનું નીચે પ્રમાણેનું સર્વમાન્ય લક્ષણ દ્રુડીએ આપ્યું છે :—તે સર્ગબન્ધમાં છે, એટલે કે મહાકાવ્યના વિભાગોને સર્ગ કહેવામાં આવે છે. આરંભ, આશિષ કે નમસ્ક્રિયા કે વસ્તુનિર્દેશથી કરવામાં આવે છે. વસ્તુ ઇતિહાસ કે કથામાંથી લેવાયેલી હોય અથવા ‘સદાશ્રય’ હોય એટલે સારા પુરુષ જોનો આશ્રય છે એવી યા તો સત્સજૂત વૃતાન્તવાળી હોય; ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એ ચાર પુરુષાર્થરૂપ રૂળને લક્ષ્મી રાખીને મહાકાવ્ય રચાયેલું હોવું જોઈએ; અનેક પ્રકારનાં વર્ણનથી મહાકાવ્ય અલકૃત હોવું જોઈએ : દા. ત. નગર, સમુદ્ર, પર્વત, ચન્દ્ર અને સૂર્યનો ઉદય, ઉદ્યાન

અને જલમાં વિહાર, મધુપાન, સંભોગશૃંગારનો વિશ્વાસ, વિપ્રસન્નભાવશૃંગાર, વિવાદ, કુમારનો જન્મ, મન્ત્રજા, દૂત, લશ્કરની કૃત્ય, લડાઈ, નાયકનો અબ્યુદય વગેરે. વળી મહાકાવ્ય બહુ ટંક ન હોવું જોઈએ; રસભાવથી ભરેલું રહેવું જોઈએ; અતિવિસ્તાર વિનાના, કથાને પ્રિય લાગે એવાં વૃત્તોવાળા અને સારી સંધિવાળા સર્ગો એમાં હોવા જોઈએ. (સંધિ એટલે નાટકમાં હોય છે તેવી, મુખ, પ્રતિમુખ, ગર્ભ, વિમર્શ કે અવમર્શ અને નિર્વહણ); સર્ગને અન્તે બિન્ન વૃત્તો યોગ્યએલાં હોવા જોઈએ. આખું, મહાકાવ્ય લોકોના મનનું રંજન કરે છે. અને કદ્ય કરતાં અધિક સમય સુધી ટકી રહે છે. મહાકાવ્યમાં ઉપર નિર્દિષ્ટ બધાં તત્ત્વો હોવાં જ જોઈએ એવો નિયમ નથી. આમાંથી કેટલાક અંશો ન હોય તોપણ મહાકાવ્ય દ્વિવિન બનતું નથી. જે સંપ્રદ કરાયેલા અંશો કાવ્યજ્ઞોને સંતોષ પમાડતા હોય તો ગુણવાળો નાયક પહેલાં વર્ણવી તેના હાથે તેના દ્વેષીનું—પ્રતિનાયકનું—નિરસન કરવું એ સ્વાભાવિક રીતે જ સુન્દર માર્ગ ગણાય છે. દૃડી કહે છે કે અમને તો ખીજો એક માર્ગ પણ પસંદ પડે છે, જેમકે, પ્રતિનાયકનાં વંશ, વીર્ષ અને બહુશ્રુતતા વર્ણવી તેના ઉપર નાયકનો વિજય દર્શાવી નાયકનો ઉત્કર્ષ સાધવો તે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પ્રાયશઃ નાયકને હંમેશાં સહગુણવાળો દર્શાવી, પ્રતિનાયકને દુષ્ટ વર્ણવી, નાયકને હાથે પ્રતિનાયકનો પરાજય કહેવામાં આવે છે. ખરું છે કે આ પ્રમાણે કરવાથી કાવ્યન્યાય (Poetic justice) સચવાય છે અને સહગુણને પ્રોત્સાહન મળવાથી નીતમત્તા ટકી રહે છે; પરંતુ મનુષ્યસ્વભાવ હંમેશાં એક પ્રકારનો રહેતો નથી અને સંયોગવશાત્ બદલાતો જાય છે અથવા તે અતિ સંકુલ છે. વાસ્તવદર્શન માટે પ્રતિનાયકનાં વંશ, વીર્ષ અને બહુશ્રુતતા દર્શાવવામાં કશું અયુક્ત નથી; આવા પ્રતિનાયકના ઉપર વિજય મેળવનાર નાયકનો ગુણોત્કર્ષ જોતાના કે પ્રેક્ષકના મનમાં ટકી રહે છે એટલે આ ખીજો

માર્ગે પણ સાહિત્યકારોએ અપનાવવા ચોખ્ખું છે એમ દૃષ્ટીનું કહેવું છે.
‘નિકરાતાનું’નીયમ’માં દુર્યોધનનું પાત્રનિરૂપણ આનું ઉદાહરણ છે.

‘કાવ્યાલંકાર’ પરિચ્છેદ ૧ ના શ્લોક ૨૨-૨૩માં લામહ કહે છે કે:

નાયકં પ્રાગુપન્યસ્ય વંશવીર્યધ્રુતાદિભિઃ ।

ન તસ્યેવ વધં મૃયાદન્વોત્કર્ષાભિધિતસ્યા ॥

યદિ કાવ્યશતીરસ્ય ન સ વ્યાપિતમેષ્યતે ।

ન ચાભ્યુદયમાક્ તસ્ય મુષાદૌ પ્રહળં સ્તવે ॥

લામહના કથનનું તાત્પર્ય તો નાયકનો વધ ન દર્શાવવામાં રહેલું છે.
‘હયગ્રીવવધ’ જેવા મહાકાવ્યમાં તે તે કાવ્યના નામકરણ ઉપરથી જ
હયગ્રીવવધને નાયક તરીકે માની લખને આવી ટીકા કરવામાં આવી હોય
એમ સંભવિત છે.

લામહનું કહેવું એમ છે કે નાયકનો વધ કવિ દર્શાવે તો (૧)
-શરઆતથી જ તેનું શુણ્ણપૂર્વકનું વર્ણન નિરર્થક બને તથા (૨) નાયકના વધથી
કાવ્યનો અંત આવી જાય છતાં કાવ્યનો વિસ્તાર કરવામાં આવે તો તે અત્યંત
અનુચિત બને. મુખસંધિથી નિર્વંદણસંધિ મુખીની સમસ્ત કથાવસ્તુને જે
આવરી ન લેતો હોય તે નાયક પણ કેમ લેખાય ? આ કારણોથી
નાયકનો વધ ન દર્શાવવો. પ્રાગુપન્યસ્ય અને વંશવીર્યધ્રુતાદિ બંનેની ચર્ચામાં
-છે તેથી લામહને ઉદ્દેશીને તેના વક્તવ્યનું પૂરતું જ્ઞાન કર્યા વિના જ
-દૃષ્ટીએ આવે. આશ્લેષ કર્યાનું માનીએ તો તે તર્ક તદ્દન નિર્મૂલ છે
એમ કહી શકાય તેવું નથી, વળી શુણ્ણપૂર્વક જેનું વર્ણન શરઆતથી જ
કરવામાં આવ્યું હોય તે નાયક જ હોવો જોઈ એ એ માન્યતા પણ જૂલ
-લરેલી છે એવું ગર્ભિત મૂલ્યન પણ દૃષ્ટીએ કર્યાનું તારવી શકાય છે.

પ્રાયશઃ લામહને ઉદ્દેશીને ‘કાવ્યલક્ષ’માં ચર્ચા પ્રસંગે આક્ષેપો
કરવામાં આવ્યા છે. આનું પૂરતું સમર્થન આપણને આખ્યાયિકા અને
કથાનાં લામહે આપેલાં બેદક તત્ત્વોને જે રીતે દૃષ્ટીએ આપ્યાં છે

તેમાંથી મળી આવે છે. પણ પછી મળતું નિરૂપણ કરતાં 'જે પાદ
 બનતો નથી એવો પદનો સમૂહ' તે ગદ્ય એમ દૃષ્ટકમાં જ દર્શી પતાવે
 છે. ગદ્યના પ્રકારો ગણાવવાની કે બેદો પાડવાની તે તદ્દન વિરુદ્ધ છે.
 ભામહે આખ્યાયિકા અને કથા એવા ગદ્યના પ્રકારોનાં વ્યાવર્તક તત્ત્વો.
 નીચે પ્રમાણે આપ્યાં છે : આખ્યાયિકા (અ) વિભાગોને ઉચ્છ્વાસ કહેવામાં
 આવે છે, (બ) નાયક પોતે જ પોતાના જીવનમાં બનેલા વૃત્તાન્તો વર્ણવે
 છે, (ક) કવચિત્ ભાવિ અર્થના સૂચન સારો વક્ત્ર અને અપરવક્ત્ર
 (વૃત્તો) યોગ્યતામાં આવે છે, (દ) કાવના અભિપ્રાયનું સૂચન કરનારાં
 કેટલાંક પ્રતીકો તેમાં મૂકવામાં આવેલાં હોય છે, (ઈ) કન્યાનું દરશુ,
 સંગ્રામ, વિપ્રલમ્ભ યંગાર, નાયકનો અબુદય, તેમાં નિરૂપાયેલ હોય છે :
 ત્યારે કથામાં (અ) વિભાગોને ઉચ્છ્વાસ કહેવામાં આવતા નથી (બ)
 વક્ત્ર અને અપરવક્ત્ર (વૃત્તો) યોગ્યતામાં હોતાં નથી, (ક) સંસ્કૃત
 કે સંસ્કૃતેતર ભાષામાં લખાયેલ હોય છે, (દ) નાયકનું વૃત્તાન્ત નાયકે-
 તર જ વર્ણવે છે કેમકે સારા કથનમાં જન્મેલો માણસ પોતાની બકાઇ
 પોતે જ કેમ હાંકે? આ બે બેદ અનાવરયક છે એમ દર્શાવતાં દર્શી
 જાણે કે ભામહેના આપેલા મુદ્દાઓનું જ નિરસન કરતા હોય એમ માલુમ
 પડે છે. આરંભમાં જ આક્ષેપ રમજી જોઈ શકાય છે. દર્શીએ તો જાણે
 કે આ બે બેદોનું નિરસન કરવામાં પોતાની ઇતિકર્તવ્યતા સમાપ્ત થતી
 હોય એવું આ પ્રસંગે કહ્યું છે. દર્શી કહે છે કે આખ્યાયિકામાં નાયક
 બોલનારો હોય અને કથામાં નાયક : નાયકેતર હોય પરંતુ બંને જાણીતા
 કે ઇકીકર્તાનું કથન કરનાર આત્મસ્થાધાના દોષને પાત્ર મનો નથી.
 આખ્યાયિકા નાયકવાચ્યા અને કથા નાયક-કે નાયકેતરવાચ્યા હોવી
 જોઈએ એવો અવ્યક્તિચરિત નિયમ પણ નથી કેમકે આખ્યાયિકામાં
 પણ કેટલોક ભાગ નાયકેતરવાચ્ય હોય છે. અમુક બોલનાર કે એવા
 મામૂલી મુદ્દા ઉપર વર્ગીકરણ અગત્ય છે જો વક્ત્ર તથા અપરવક્ત્રનો

પ્રયોગ અને ઉચ્છ્વાસોમાં વિભાગ આખ્યાયિકાનાં વ્યાવર્તક તરવેા ગણા-
 તો તેજ તરવેાને પ્રસંગાનુસાર કથામાં પણ યોગ્ય શકાય છે. કથામાં જેમ-
 આર્યા (માત્રામેળ) આવે છે તેમ વકત્ર કે અપરવકત્ર પણ મૂકી શકાય.
 છે; આખ્યાયિકાના ભાગેને ઉચ્છ્વાસ તથા કથાના વિભાગેને સંબંધ
 કહેવાની પ્રથા પડી હોય તો તેથી ફેર પડતો નથી, જેમ અશ્વ અને
 તુરગ જે જુદી સંજ્ઞાવાળી છતાં એક જ જાતિ છે. આ રીતે બીજા
 આખ્યાનપ્રકારોનો આમાં જ સમાવેશ થઈ જાય છે. કન્યાદરણ્ય વગેરે
 આખ્યાયિકા કે કથાના અસાધારણ ધર્મ છે એમ પણ નહિ કહી શકાય.
 કેમકે મહાકાવ્યનાં લક્ષણમાં તેનો ઉદ્દેશ કરાયો છે જ. કવિના અભિ-
 પ્રાયનું સૂચન કરતા ચિહ્નો આખ્યાયિકાની પેઠે કથામાં પણ મૂકી શકાય
 છે કેમકે ઉચ્ચ અભિપ્રાયવાળાઓ પોતાની ઇષ્ટસિદ્ધિ માટે બધી ઉપયોગી
 સામગ્રીનો સંગ્રહ કરે છે જ. જે ગતે એક પછી એક 'નુદાનું' નિરસન
 કરવામાં આવ્યું છે તે સ્પષ્ટ દર્શાવે છે કે આશ્વેષો કોઈકને (ભામહને)
 ઉદ્દેશીને કરાયેલા છે.

પદ અને ગદ્ય સમન્વયા પછી મિશ્ર સંબંધે દૃષ્ટી એટલું જ
 કહે છે કે નાટક વગેરે મિશ્ર છે એટલું કે તેમાં ગદ્ય અને પદ્ય બંને છે.
 તેનું વિસ્તારપૂર્વક નિરૂપણ ભરત મુનિના નાટ્યશાસ્ત્ર જેવા ગ્રન્થોમાં છે.
 ચમ્પૂ પણ ગદ્ય અને પદ્ય બંનેમાં છે તો શું તેનો નાટકમાં સમાવેશ
 થઈ શકશે, એવો પ્રશ્ન ઉપરિચિત ન થાય તે માટે દૃષ્ટી કહે છે કે ગદ્ય
 અને પદ્યવાળી કોઈક અપૂર્વ રચના ચમ્પૂ છે અર્થાત નાટકથી ભિન્ન છે.

હવે ભાષા પરત્વે:-સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ અને મિશ્ર એમ ચાર
 વિભાગ 'કાવ્યાદર્શ'માં કહેવામાં આવ્યા છે. દેવી વાણી તો સંસ્કૃત જ છે.
 અને મારઠ તથા પાણિનિ જેવા મહર્ષિઓએ તેની સમજ આપેલ છે.
 પ્રાકૃતમાં પણ તદ્દભવ, તત્સમ અને દેશી એવા અનેક પ્રકારના કાવ્ય છે.
 જે સ્વરૂપે સંસ્કૃતમાં છે તે સ્વરૂપે જ પ્રાકૃતમાં વપરાતા શબ્દો તત્સમ:

કહેવાય છે. સંસ્કૃતમાંથી ઉદ્ભવ પામેલા પદ્ય તેજ સ્વરૂપે પ્રાકૃતમાં નહિ વપરાતા શબ્દોને તદ્દભવ કહેવામાં આવે છે: દા. ત. દૂધ (દુग्ધ), ભાત (મજ્જ), પીઠર (પિતૃષ્ઠ); જે શબ્દો અનાય આદિવાસીઓની ભાષામાંથી લેવામાં આવ્યા છે તે દેશ્ય કહેવાય છે. દા. ત. રાહુ, ટીપું, ખડકી, પ્રાકૃત એટલે પ્રકૃતિ-મૂળ સંસ્કૃતમાંથી ઉત્પન્ન થયેલ તે-એવો અર્થ કેટલાક પ્રાકૃતનો કરે છે. મહારાષ્ટ્રી, ચૌરસેની, ગોડી અને લાટી એવા પ્રાકૃતના વિભાગ દર્શાવતાં દણ્ડી કહે છે કે મહારાષ્ટ્રી સર્વોત્તમ પ્રાકૃત છે કેમકે સારી ઉક્તિઓના સાગરરૂપ પ્રવરસેનાદિ રચિત 'સેનુ-મન્ધ' જેવાં કાવ્યો તે મહારાષ્ટ્રી પ્રાકૃતમાં છે. આદીર લોકોની ભાષાને કાવ્યમાં અપભ્રંશ તરીકે લેખવામાં આવે છે પણ શાસ્ત્રમાં તો સંસ્કૃતથી જુદું અપભ્રંશ ગણવામાં આવે છે. અપભ્રંશના આ બે જુદા અર્થ દણ્ડીના 'કાવ્યાદય'માં મળી આવે છે. નાટકમાં બોલનારાના સામાજિક દરજ્જા પ્રમાણે ભાષાનો પ્રયોગ હોય છે તેથી તેને મિથ્ય ગણવામાં આવે છે. કથા તો ખંધી ભાષામાં લખાય છે અને પૈશાચીમાં લખાયેલી 'બૃહતકથા'ને 'અદ્ભુત અર્થવાળા' લેખી દણ્ડી બિરદાવે છે. લાસ્ય (ભીનું નૃત્ય), હસિત (પરુષનું નૃત્ય), શમ્ભા એ બધું જોવા માટે છે એટલે કે દેશ્ય છે, બીજું શ્રવ્ય છે. ભામહ પણ કહે છે કે:—

નાટકં દ્વિપદી શમ્ભ્યા રાસક સ્કન્ધકાદિ સત્।

સર્ક તદભિનેયાર્યમુષ્ણોડન્યસ્તસ્ય વિસ્તર : ।

કાવ્યાલંકાર ૧-૨૪.

આ પ્રમાણે દણ્ડીએ વાહ્યમયનું નિરૂપણ કર્યું છે. શું દણ્ડીએ 'પુરોગામીઓને પગલે ચાલી, કેવળ કાવ્યશરીરનું તથા કાવ્યત્વ અપાવનાર મનાતા અલંકારોનું જ નિરૂપણ કર્યું છે કે પોતાનું મન્તવ્ય રજૂ કરી, અલંકારશાસ્ત્રના ક્રમિક વિકાસમાં કંઈક નવું તરવ ઉમેર્યું છે? દણ્ડીએ ગુણોનું મહત્ત્વ દર્શાવી, ગુણોથી રચાયેલી રીતિનું કાવ્યમાં પ્રાધાન્ય મનાવી, કાવ્યમાં અલંકારોનું મહત્ત્વ ઓછું લેખાવી, કેવી રીતે નવું જ પ્રરથાન કર્યું છે અને કેવા પ્રકારનો પોતાનો વિશિષ્ટ કાળો આપ્યો છે તે હવે તપાસીએ.

કાવ્યાદર્શ : પરિચ્છેદ ૧

પરિચયાત્મક દૃષ્ટિએ

વિભાગ-૨

દૃષ્ટિએ અલંકારશાસ્ત્રના વિકાસમાં કેવો ફાળો આપ્યો છે તે આપણે વિચારીએ. ભરતનો નાટ્યરસસંપ્રદાય, ભામહનો અલંકારસંપ્રદાય, દૃષ્ટિએ કાવ્યમાં મુખ્યને આપેલા મહત્ત્વ પરથી પ્રેરણાવામને જિરદાવેલો રીતિસંપ્રદાય, ધ્વનિકાર કે આનંદવર્ધને પૂર્ણસ્વરૂપે ખીલવેલ અને સ્વાર પછી સર્વમાન્ય બનેલ ધ્વનિસંપ્રદાય, —એ પ્રમાણે કાવ્યમાં પ્રધાનતત્ત્વ પરત્વે ક્રમેક્રમે વિકાસ પામતા બધા સંપ્રદાયોમાં ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ દૃષ્ટાન્તરું જેવુંતેવું મહત્ત્વ નથી. ભરતને ‘નાટ્ય’નું નિરૂપણ કરવાનું હોવાથી અને રસાધ્યયમ્ નાટ્યમ્ લેખાવાથી રસનિષ્પત્તિ જ તેનો મુખ્ય વિષય બને છે અને વાચિક અભિનય પૂરતો જ તે કાવ્યનો ઉદ્દેશ્ય કરે છે. અલંકારશાસ્ત્ર, એ સમાસમાં, વારંવાર વિકસિત રીતે, અલંકાર શબ્દનો સૌંદર્ય, પછીથી વામને કહ્યું છે તેમ ‘સૌંદર્ય ચાલંકારઃ’ જેવા બ્યાપક કે વિસ્તૃત અર્થમાં પ્રયોગ કરાયો છે. ભામહે અગ્રસ્થાને મૂકેલ અલંકારસંપ્રદાય પ્રમાણે તો કાવ્યમાં શબ્દાલંકારો કે અર્થાલંકારો જ વૈચિત્ર્ય કે ચમત્કારનું તત્ત્વ મનાયા હોવાથી અલંકારનો “Figure of Speech” જેવો મર્યાદિત અર્થ થઈ ગયો હોય એમ માણુમ પડે છે. કાવ્યની વાણી અમુક પ્રકારે શૈભાવમાન દરી હોય તો જ કાવ્ય બને અને આ અલંકૃત કરવાના પ્રકારો તે અલંકારો. સ્વારે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે આ અલંકારોનો અસાધારણ ધર્મ—Differentia કયો ? આ અસાધારણ ધર્મ તે વ્યક્તિત્વ એમ સ્થાપિત કરતાં ભામહ કહે છે કે :

સેવા સર્વત્ર વક્રોક્તિરનયાડ્યો વિભાવ્યતે ।

યત્નોડસ્યા કવિના કાર્યઃ કોડલંકારોડનયા વિના ॥

(કાવ્યાલંકાર ૨-૮૫)

અલંકાર એટલે ઉક્તિનો પ્રકાર, સીધો કે સ્વાભાવિક નહિ પણ વક્ર કે કૃત્રિમ, જેવો છે તેવો નહિ પણ જૂથિત. ઉક્તિના યત્નવત વપરાતા અમુક પ્રકારોને કેળવે, ભાષાને અમુક કૃત્રિમ ચોક્કાંઓમાં ગોઠવે, અમુક વલણ આપીને સામાન્ય પ્રકારથી ભિન્ન કાવ્યની વાણીને બનાવે. એટલે ઉક્તિમાં આપોઆપ વૈચિત્ર્ય આવી જાય છે, એભામહના અલંકારસંપ્રદાયનું મન્તવ્યઃ-‘વક્રાભિધેયચ્ચ્વોક્તિરુક્તા વાચામલંકૃતિઃ’ (કાવ્યાલંકાર-૧ ૩૬). આ વક્રોક્તિ એટલે જેને આપણે રોજની ભાષામાં અતિચ્છેદિત કદીએ છીએ તે જ. આમ વક્રોક્તિ કે અતિચ્છેદિત બધા અલંકારોમાં સામાન્ય છે કે તેમનું પ્રાણપ્રદ તત્વ ગણાયેલ છે.

આ પ્રધ્યાલોકને ઉવેખી શકાય તેવું હતું નહિ તેથી દૃષ્ટીએ વૈદર્ભમાર્ગસ્ય પ્રાણઃ-દશ ગુણાઃ સ્મૃતાઃ । એમ મન્તવ્ય રજૂ કરી કાવ્યમાં પ્રધાન તત્વ પરત્વેનો ‘ઝોક’ ગુણો ઉપર ચૂકવો અને અલંકારોને-“Figures of Speech” ને સર્વ પ્રકારના કાવ્યમાં સામાન્ય જેવા ગણાવ્યા. કાવ્યના અનેક માર્ગો છે, કાવ્યની અનેક પદ્ધતિ એટલે કે રીતિ છે તેમાં વૈદર્ભ માર્ગ જ, ઉત્તમ છે કેમકે દશ ગુણોનો તેમાં સમાવેશ થાય છે. અલગત, આ ગુણો શબ્દ કે અર્થના છે એટલે કે કાવ્યશરીરની સાથે જોડાયેલા છે. આ દસ ગુણોમાંના દરેકને શબ્દ અને અર્થ બંને પરત્વેના લેખીને વામને ગુણોની સંખ્યા વીરાની કરી છે. ‘કાવ્યસ્યાત્મા રીતિઃ’ એમ પહેલી જ વાર શરીર અને આત્માનો બેદ દર્શાવીને, વામને રીતિસંપ્રદાયને આગળ ક્યો. વિશેષ પ્રકારની પદ્ધત્યના એ રીતિ અને આ વૈચિત્ર્ય ગ્રાહ્યને લીધે છે એમ સમજાવીને વામને કાવ્યમાં ગુણના જ પ્રાધાન્યની દૃષ્ટીની માન્યતાને ટેકા આપ્યો છે. ગુણોને

લીધે જ કાવ્યમાં કાવ્યત્વ આવે છે અને અલંકારો તો એ શૈલીમાં અભિવ્યક્તિ કરનારા છે એમ સ્પષ્ટ કરતાં વામન કહે છે કે કાવ્યશોભાયાઃ કર્તારો ધર્મા ગુણાસ્તદતિશયદ્દેતવસ્ત્વલંકારાઃ । પોતાને આર્ગદર્શક બનેલ દૃષ્ટીને ચીણે ચાલીને વામનના રીતિસંપ્રદાયે, ગુણોને જ કાવ્યમાં પ્રધાન લેખ્યા છે અને અલંકારોને ગૌણ બનાવ્યા છે. વામન કહે છે કે :

‘‘યદિ ભવતિ ઘચન્ન્યુત્તં ગુણેભ્યો વપુરિવ ચૌવનવન્ધ્યમજ્ઞનાયાઃ ।

અપિ જનદાયિતાનિ દુર્ભગત્વ નિયતમલંકરણાનિ સંપ્રયગ્તે ॥

(કા. સૂ. ૬. અ. ૩ કા ૨)

ત્યાર પછી ધ્વનિકાર કે આનન્દવર્ધનના ધ્વનિસંપ્રદાયે કાવ્યસ્યાત્મા-ધ્વનિઃ— Suggestion is the soul of poetry—એમ સિદ્ધાન્ત સ્વીકારાયો છે. વસ્તુધ્વનિ, અલંકારધ્વનિ અને રસધ્વનિ એમ ત્રણ પ્રકારના ધ્વનિમાં જેનો આપણે રસ તરીકે નિર્દેશ કરીએ છીએ તે રસધ્વનિને જ મુખ્ય લેખેલ છે. વાચક શબ્દ અને વાચ્યાર્થ દ્વારા જેનું બ્યંજનાવૃત્તિથી ધ્વનન કે ગમન થાય છે તે કાં તો વસ્તુ (fact), કાં તો અલંકાર (something imaginative), અને કાં તો લાગણી (emotional mood) છે. વસ્તુ, કલ્પના અને લાગણી એ ત્રણમાંથી જે એકની અભિવ્યક્તિ નથી તો તે કવિનું ઉત્તમ સર્જન પણ નથી. વળી રસ્યતે આસ્વાદ્યતે इति रसः એ બ્યુત્પત્તિ દ્વારા રસશબ્દથી બાવાદિને સમાવેશ માની લેવામાં આવ્યો છે. આ સંપ્રદાયે ગુણોનું પ્રાધાન્ય રાખી, ગુણોને કાવ્યના આત્મા—અંગી રસ—ની સાથે અચૂલ રીતે રહેલા—અવિનાશાવધી જોડાયેલા—અને તેના ઉત્કર્ષહેતુ તરીકે કલા છે. ધ્વનિસંપ્રદાય પ્રમાણે તો જેમ શૌર્પીદિ ગુણો માણસના આત્મામાં રહે છે, નહિ કે બહારના આકારમાં કે શરીરમાં, તેમ કાવ્યના ગુણો (માધુર્ય, ઓઝસ અને પ્રસાદ) પણ કાવ્યના આત્મા રસની સાથે નિત્ય સંબંધથી રલા છે, નહિ કે કાવ્યના શરીર—શબ્દ અને અર્થ—ની સાથે. અલંકારો તો હાર વગેરે બાહ્ય

બધા ઝોક મૂકતાં દણ્ડી અલંકારસંપ્રદાયથી જુદા પડી જાય છે અને રીતિસંપ્રદાયના માર્ગદર્શક બને છે.

જો કે દણ્ડીએ ‘રીતિ’ શબ્દનો સીધો પ્રયોગ ક્યો નથી પણ તેણે પ્રયોગ ‘કરેલ “માર્ગ” (ઝોક ૯, ૪૦, ૪૧, ૬૭, ૭૫, ૧૦૧) કે “વર્તન” (૪૨, ૯૨) રીતિના અર્થમાં જ છે. “ઘટ અર્થવાળા પદાવલી” એ વ્યાખ્યા જ કહી આપે છે કે યોગ્ય વિચારોને યોગ્ય રીતે મૂકવાના છે, શબ્દ અને અર્થ પરસ્પર ઉપકારક બને તેની રચના કરવાની છે. આ ‘રીતિ’ નહિ તો બીજું શું છે ? વાણી તો વિચિત્ર માર્ગવાળી છે, વાણીના અનેક માર્ગો વચ્ચે પરસ્પર સુક્ષ્મ બેદ છે પણ મુખ્ય તો વૈદર્ભ અને ગૌડ બં રકુટબેદવાળા માર્ગો છે એમ કહીને દણ્ડી પ્રથમ પરિચ્છેદનો લગભગ બંધીનો બધો ભાગ વૈદર્ભ અને ગૌડ માર્ગના નક્ષત્રની રૂપરેખા દર્શાવવામાં રોકે છે.

દણ્ડીએ કાવ્ય પરત્વેની માન્યતામાં નવો ચીસો પાડ્યો છે એમ કહેવું સચુક્તિ છે. ભરતે કાવ્યના ગુણો ગણ્યાં છે પણ ‘રીતિ’ નો ઉલ્લેખ ક્યો નથી. ભામહનો ગુણ પરત્વેનો ખ્યાલ તદ્દન જુદો જ છે. ભામહે ‘માર્ગ’ કે ‘રીતિ’ શબ્દનો પ્રયોગ ક્યો નથી પણ વૈદર્ભ અને ગૌડ કાવ્યનો-એ પ્રદેશમાં પ્રચલિત પ્રકારનો-તત્કાલત દેટલાક ‘કરે છે એમ ઉલ્લેખ ક્યો છે. ‘રીતિ’નાં અનેક નામો જેવાં કે ગૌડી, વૈદર્ભી, છાંદી, પાંચાલી વગેરે તે તે દેશ પરથી કે ત્યાંના કવિઓની કૃતિઓનું પૃથક્કરણ કરી તારવી બતાવવામાં આવેલા ગુણોને આધારે રાખવામાં આવ્યા છે એ તો રૂપરેખા છે. ‘રીતિ’ એટલે અંગ્રેજીમાં જેને ‘style’ કહે છે તે નહિ કેમકે ‘style’માં વ્યક્તિગત અંશ સમાયેલો છે જેમકે Milton’s style, Shakespeare’s style. ‘રીતિ’માં વ્યક્તિગત અંશનો નિર્દેશ નથી પણ તેમાં કેવળ અમુક પ્રદેશમાં પ્રચલિત ગુણોના પરલક્ષી સંયોજનની અપેક્ષા છે. ભામહની પહેલાંથી પણ વૈદર્ભ અને ગૌડ કાવ્યનો બેદ કરવાનું ચાલુ

હશે કેમકે ભામહ કહે છે: “ કેટલાક બુદ્ધિવાળા વૈદર્ભ જુદો જ પ્રકાર છે એમ માને છે અને તેને જ વધારે સારો મણે છે, નહિ કે ખીજને (અર્થાત્ ગૌડને) તે સારા અર્થવાળો હોવા છતાં પણ. આ વૈદર્ભ છે અને આ ગૌડીય છે એમ શું બે જુદા છે? અદ્ય બુદ્ધિવાળા ગતાનુગતિક ન્યાયે બેને જુદા માને છે પણ ખરું ક્લીએ તો—

અલદ્યારવદમામ્યમધ્યં ન્યામ્યમનાકુલમ્ ।

ગૌડીયમપિ સાધીયો વૈદર્ભમિતિ નાન્યથા ॥

(કાબ્યાલંકાર ૧-૩૫)

આ બેદને નિર્મૂળ કરવાની વૃત્તિવાળા ભામહ તરફ જ જાણે કે દૃષ્ટીએ આક્ષેપ કર્યો હોય તેમ સ્તોક ૪૦ માં પ્રસ્ફુટાન્તરૌનો પ્રયોગ કહી આપે છે.

આમ દૃષ્ટીના પુરોગામી તરીકે ભામહને લેખવો જોઈએ. આની વધુ સાબિતી તો એ પરથી મળે છે કે ભામહે ગુણોને અલંકારથી જુદા પાઠ્યા નથી, ગુણોને પણ એક પ્રકારના અલંકાર જેવા જ લેખ્યા છે અને ‘રીતિ’નાં પટક તરવો તરીકે ગુણોનો નિર્દેશ કર્યો નથી. પ્રસાદ અને માધુર્યને તે સમાસના અભાવરૂપે વર્ણવે છે અને ઓજસને લાંબા સમાસવાળા રચના તે ગણાવે છે. ‘કાબ્યાલંકાર’ના અલંકારનિરૂપણના ખીજ પરિચ્છેદના પહેલા ત્રણ શ્લોકોમાં જ ગુણનિરૂપણ પૂરું થાય છે. અલંકારના પ્રકરણમાં ગુણોનું સ્થાન શા માટે? માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ માટે ભામહે ‘ગુણ’ એવી સંજ્ઞાનો પ્રયોગ પણ કર્યો નથી. આથી શું એમ નથી કલિત થતું કે આ ત્રણ ગુણો પણ ભામહને મતે એક પ્રકારના અલંકારો જ છે? વળી ભાવિક અલંકારને ભામહ ‘પ્રવચ્ચવિવચં ગુણમ્ (૩-૫૩) કહે છે. સારે ગુણ અને અલંકાર વચ્ચેનો બેદ રહ્યો ક્યાં?

કાવ્યશોભાકારાન્ન ધર્માનલંકારાન્ન પ્રવચ્ચતે । વા. ૨-૧.

એમ દર્શાવતાં દૃષ્ટી અલંકારના વ્યાપક અર્થમાં ગુણો તથા શબ્દાલંકાર અને અર્થાલંકારનો સમાવેશ કરી લે છે કેમકે બંને કાવ્યની શૈલી કરવાવાળા ધર્મો છે. વળી ત્રીજા શ્લોકમાં દૃષ્ટી કહે છે કે :

કાચિન્માર્ગવિમાગાર્યમુષ્કાઃ પ્રાગ્વ્યલ્લેખિયા : ।

સાધારણમલ્લુકારજાતમન્યત્ પ્રદર્શયતે ॥

પ્રાગ્ એટલે પહેલાં પરિચ્છેદમાં; પહેલાં પરિચ્છેદમાં ગણાવેલ વૈદર્ભ માર્ગના ગુણો વિશેષપ્રકારની અલંકૃતિયા છે; હવે બંને માર્ગને સાધારણ અલંકૃતિયા એટલે કે “ Figures of Speech ” નું નિરૂપણ કરીએ છીએ. દૃષ્ટી અલંકૃતિયાનો વ્યાપક અર્થ કરે છે તે ૧-૧૩૭ પરથી પણ જોઈ શકાય છે. ગુણોને વૈદર્ભ માર્ગના જ પ્રાણરૂપ તત્ત્વો ગણાવી, શબ્દાલંકાર તથા અર્થાલંકારને વૈદર્ભ અને ગૌડ બંને માર્ગને સાધારણ લેખાવી, ગુણ તથા અલંકાર વચ્ચેના મૂળગત ભેદની સરખાત દૃષ્ટીએ કરી છે અને આ ભેદને પછીના સંપ્રદાયવાળાઓએ અમત્યનો લેખી માન્ય રાખ્યો છે. આ દૃષ્ટીની વિશિષ્ટતા.

વૈદર્ભો રીતિ વધારે સારી છે કેમકે તેમાં દસ ગુણોનું સંવાદી સંયોજન છે; જ્યારે ગૌડીમાં બિલકું છે. આ દસ ગુણો કયા અને તેમના વિપર્યય એટલે શું તે હવે આપણે જોઈ લઈએ.

(૧) શ્લેષ :- સુસંગ્રહિત, અર્થાત્ કૃષ્ણ અદ્યપ્રાણ અક્ષરો નહિ હોવાથી, શૈથિલ્ય વિનાની રચના. આનો વિપર્યય શૈથિલ્ય.

(૨) પ્રમાદ :- પ્રસિદ્ધ અર્થવાળું, વાંચતાં જ અર્થની પ્રતીતિ થાય એવું; ઉદાહરણ ઉપરથી જોઈ શકાય છે કે અભિજ્ઞાનશાકુન્તલના પ્રસિદ્ધ શ્લોકની પંક્તિ મલિતમપિ દિમાંશોર્લક્ષ્ય લક્ષ્મી તનોતિ દંડીએ પોતાની કરી લીધી છે. આનો વિપર્યય તે વ્યુત્પન્ન-વ્યુત્પત્તિ દ્વારા તાણી-વણીને કાઢેલ અર્થ.

(૩) સમતા :—વિશેષ કરીને એકસરખાપણું; આદિથી અંત સુધી એક જ પ્રકારની રચના, પછી તે મૃદુ, સ્ફુટ કે મિશ્ર ગમે તે હોય; આનો વિપર્યય વૈષમ્યમ્ કે વિષમતા.

(૪) માધુર્ય :—એક જ વર્ગના વર્ણોના પ્રયોગથી શ્રુત્યનુપ્રાસને લીધે તથા અપ્રામ્યતાને લીધે રસવાળા રચના જેને હૃદયીએ વાકરસ તથા વસ્તુરસ કહેલ છે. માધુર્યનો વિપર્યય કહ્યો નથી પણ શ્રુતિઅનુપ્રાસનો વિપર્યય ‘વર્ણાનુપ્રાસ (એક જ વર્ણનું ફરી ફરી આવવું તે) અને અપ્રામ્યતાનો વિપર્યય પ્રામ્યત્વ ગણાવેલ છે. બંને માર્ગો પ્રામ્યત્વને ‘હેય’ ગણે છે.

(૫) સુકુમારતા :—‘ધર્ષખરુ’ અનિષ્કુર કે અપરુષ વર્ણવાળું.. પ્રાયઃ શબ્દથી બધા કામળ વર્ણનો નિષેધ કર્યો છે કેમકે એમ કરવાથી રચનામાં શૈથિલ્યદોષ આવી જાય છે. કામળની વચ્ચે પરુષનો પ્રયોગ સૂચ્યો છે. એ સમજવું જરૂરી છે કે શ્લેષ અને સમતા એક નથી : (૧) શ્લેષમાં અપ્રાપ્તિની સાથે મદાપ્રાપ્તિનો પ્રયોગ છે, જ્યારે (૨) સુકુમારતામાં સંયુક્ત અક્ષરોની સાથે અનિષ્કુર અક્ષરોનું બાહુલ્ય છે. સુકુમારતા વળી માધુર્યથી પણ જિજ છે. શબ્દગત માધુર્યમાં શ્રુત્યનુપ્રાસની અપેક્ષા છે જ્યારે સુકુમારતામાં તે નથી; શબ્દગત માધુર્ય રસબંધકતાની સાથે સંકળાયેલું છે જ્યારે સુકુમારતા રસથી નિરપેક્ષ છે.

(૬) અર્થવ્યક્તિ :—અર્થની સ્ફુટતા, કશું પણ ‘અધ્યાહાર’ ન રાખવું તે. તેનો વિપર્યય “નેયત્વ” એટલે કે શબ્દો અધ્યાહાર ગણીને અર્થ લેખવો તે. શબ્દ વિના અર્થની પ્રતીતિ કરવી એ કયાંનો ન્યાય ? બંને માર્ગો નેયત્વને હેય ગણે છે.

(૭) સ્ફુટતા :—ઉત્કર્ષ આપે એવો શુભ્ય; એવો અર્થ કે જેને લીધે પ્રસ્તુતનો ઉત્કર્ષ આપોઆપ બ્યક્ત થાય. બંને માર્ગો એને જરૂરી ગણે છે કેમકે તેન સનાય કાવ્યવદતિ : ૧

(૮) ઓજસ :—સમાસનું બાહુલ્ય; વિશેષે કરીને ઓજમ્ ગદ્યને ખાણ છે. વૈદર્ભ માર્ગે “દ્વય” અને “બનાકુલ” સમાસવાળી રચના ગદ્યમાં ધૃષ્ટ ગણી છે. જ્યારે ગૌડ માર્ગે પદ્ય અને ગદ્ય બંનેમાં મને તેવા સમાસવાળી રચનાને આવકારેલ છે.

(૯) ક્ષાન્તિ :—લોકમાં સ્વીકારાયેલ મર્યાદાને માન્ય રાખીને અધિકાર્થક લાગે તેવી રચના વગેરે કરવાનું. તેમાં કશું અસ્વાભાવિક કે અસંભવિત જેવું ન હોવું જોઈએ. અર્થાત્ અતિશયોક્તિને ક્ષીણ વર્ણન કે સંવાદમાં વિચિત્રતા ન હોવી જોઈએ. આનો વિપર્યય એ “ભત્યુક્તિઃ”

(૧૦) સમાધિ :—એક વસ્તુના ધર્મોને આશય બીજી વસ્તુ ઉપર કરવો તે. બંને માર્ગે તેનો સ્વીકાર કરેલ છે.

“Transferred expression lies at the root of the figures like metaphor and metaphorical mode generally, which consists in the fancied transference of the qualities or actions of one object to another. Transferred expression resolving into the metaphorical, is a source of particular beauty because the special motive with which the poet chooses the transferred expression becomes realised along with it without being directly or at all expressed. The Prayojana or motive, though unexpressed, is yet apprehended. Dandin specifically included this in the Samadhi Guna and Vamana treated it under a special figure, Vakrokti; the Dhvani theorists rightly assigned to it a prominent place in the new system by including it in one of the principal divisions of poetry. સમાધિશુદ્ધ રૂપક કે સમાસોક્તિ

અલંકારથી શિષ્ય છે: સમાધિગુણમાં ધર્મનો આરોપ છે, રૂપકમાં ધર્મનો આરોપ છે, જ્યારે સમાસોક્તિમાં વ્યવહારનો આરોપ છે.

આ ગુણોના નિરૂપણમાં કંઈક ખૂંચે તેવું છે, જરોબર બંધબેસતું નથી. અર્થવ્યક્તિનો પ્રસાદમાં સમાવેશ ચર્ચ શક્ય; ઉદારતા અને કાન્તિમાં કંઈક અંગત તત્ત્વ જેવું રહેલું હોવાથી, તે ગુણોની વ્યાખ્યા સ્પષ્ટ નથી. સમાધિ તો સમાધિ જ છે, ઉદારતા, કાન્તિ અને સમાધિ એ ત્રણ ગુણોને દૃષ્ટીએ ચર્ચિયાતી કક્ષાના લેખ્યા છે. પ્રસ્તુતનો ઉત્કર્ષ સ્વયં પ્રતીત થાય, અર્થમાં કરું અત્યુક્તિ કે અસંભવિત જેવું લાગે નહિ અને લક્ષણના પ્રયોગથી ઉક્તિના પ્રયોજનનું તાત્પર્ય નિષ્પન્ન થાય તો જ કાવ્ય થાય એ દૃષ્ટીના કથનનો નિષ્કર્ષ. શ્લેષ, સમતા, સુકુમારતા અને ઓજસ શબ્દગુણો છે જ્યારે માધુર્ય શબ્દ-અને અર્થગુણ બંને છે, બાકીના અર્થગુણ છે. ગૌડને જાણે કે ન્યાય આપ્રતા ન હોય તેમ દૃષ્ટી કહે છે કે આશ્ચર્ય અને નેયત્વને તેમણે પણ ‘વર્ણ્ય’ ગણ્યા છે. વૈદર્ભમાર્ગના જે વિપર્યયો દૃષ્ટીએ ગણ્યા હોય છે તેમને દોષરૂપે લેખી જામહે દોષપ્રકરણમાં નિરૂપ્યા છે. કાવ્યમાં દરેક કવિનું કંઈક વ્યક્તિગત તત્ત્વ રહેલું હોય છે જ તેથી દૃષ્ટી કહે છે કે વૈદર્ભી રીતિનો પ્રયોગ કરનાર કવિઓની રચનાઓમાં જે બેઠ છે તે સરસ્વત્યાડિ ન તદાણ્યાનું શક્યતે ।

દૃષ્ટીએ છેલ્લે કાવ્યનું કારણ શું—Is a poet born or made, what goes to the making of the Sanskrit poet?—તેની પણ ચર્ચા કરી છે. નીચેનાં ત્રણ તત્ત્વો સાથે બેગા થાય તો જ સાદું કાવ્ય રચાય એમ દૃષ્ટીનું માનવું છે:—(૧) પ્રતિમાનમદ્મુતમ્ કુદરતી પ્રતિભા, પૂર્વજ-મના સંસ્કારને લીધે નવા નવા ઉન્મેષ કરવાવાળી પ્રજા, અર્થાત્ જે વસ્તુ કહેવાની છે કે જે વિચાર પ્રદર્શિત કરવો છે એનું અનેક રીતે મનમાં રકુરણ થવું તે. આને જ મમ્મટે કાવ્યપ્રકારમાં

શક્તિ તરીકે લેખીને કહ્યું છે કે આ શક્તિ કે પ્રતિભા વિના કાવ્ય લખી શકાય જ નહિ અને લખ્યું હોય તો હાસ્યાસ્પદ જ બને! (૨) યદુ નિર્મલમ્ ધૃતમ્-અનેક શાસ્ત્રોમાં અવગાહન કરવાનું. આને જ મમ્મટે લોકશાસ્ત્રાદિના અવલોકનને પરિણામે મેળવેલી નિપુણતા કહેતો છે. દવિનું અવલોકન બારીક હોય, દેશપરદેશમાં ફરીને લોકમાનસનું અને વ્યવહારનું સાડું ચાન તેણે મેળવ્યું હોય તો જ લોકોના હૃદયમાં વસી જાય એવું કાવ્ય તે રચી શકે છે અને ત્યારે જ તે સાચો સર્જક કે કલાકાર ગણાય છે. (૩) ઇમન્દસ્ય ગમિયોગઃ સતત અભ્યાસ એટલે કે practice, આને મમ્મટે કાવ્યજ્ઞાનશિક્ષામ્યાયઃ કહેતો છે. ફરીફરીને કાવ્યનું સંસ્કરણ કરવાથી તે દોષરહિત બને છે અને સંપૂર્ણતાની ટોચે પહોંચે છે. ઝાઝું લખતો કરતાં સાડું લખતો તરફ વધુ ઝોક છે-Quality ની જરૂર છે, નહિ કે Quantity ની. આ ત્રણે મળીને (સમુદિતાઃ, ન મુ વ્યસ્તાઃ) એક કારણ થાય છે. (હિતુઃ, ન મુ હેતવઃ)

૬૯૬ી વધારામાં કહે છે કે ટ્રાઈપલ્યુ કીર્તિવાંશુ બ્યક્તિ ફરી ફરી કાવ્ય રચવાનો પ્રયાત્ન કરે કે પ્રયત્ન ચાલુ રાખે તો આ પ્રકારની સતત પ્રયાસના દેવી સરસ્વતીને કંઈક પણ અનુગ્રહ કરવા પ્રેર્યા વિના નહિ જ રહે. આમ કવિ પ્રયત્નથી પણ બની શકાય છે એમ ૬૯૬ીની માન્યતા લાગે છે. Inspirationની સાથે perspiration પણ જરૂરી છે. છેવટે કંઈ નહિ તો આવો પ્રયત્ન કરનાર માણસ વિદ્વાનોની ગોઠિમાં ભાગ લેવા જોઈએ તો અધિકાર ચોક્કસ મેળવી શકે છે. આનું નામ જ સહૃદયઃ સહૃદયને જ અધિકારી ગણવામાં આવ્યો છે.

૬૯૬ીએ આ પ્રમાણે પહેલા પરિચ્છેદમાં લાપાનું મહત્ત્વ, કાવ્યની વ્યાખ્યા, વાક્યમયનું વર્ગીકરણ, મહાકાવ્યના ઘટક અંશો, આખ્યાયિકા અને કથા જેવા ગદ્યના વિભાગની અનાવરણકતા, રીતિ અને તેના ઘટક તરવો, શુભોનું નિરૂપણ, કાવ્યનું કારણ વગેરે વિષયો ચર્ચ્યા છે. તેની

અગાઉના વખતના કેટલાક ગ્રન્થોનો ઉલ્લેખ પણ કર્યો છે:-છન્દોવિચિતિ (૧-૧૨), સારી ઉક્તિઓના સાગર જેવો સેતુબન્ધ (૧-૨), પૈશાચી ભાષામાં લખાયેલી અદ્ભુત અથવાળી વૃહત્કથા (૧-૩૮) “મિશ્રાણિ માટકાદીનિ” વગેરે નાટકોના અન્યત્ર વિસ્તાર છે એમ કહેવામાં ભરતનાટ્યશાસ્ત્રનો તેણે નિર્દેશ કર્યો છે. દૃડી તો ૨૫૪૮ કહે છે જ કે પૂર્વજાત્રાણિ સંહત્ય પ્રયોગાનુપલક્ષ્ય ચ ૧ (૧-૨)

દૃડી કંઈક વધારે પડતા જાંચા પ્રકારનું ધોરણ બાંધે છે. તે કહે છે કે કાવ્યમાં ન્હાનામાં ન્હાનો દોષ પણ નિભાવી લેવાય નહિ, સુરુચિનો જરા પણ ભંગ-પડોના પાસે પાસે આવવાથી કે સમસ્તમાંથી નીકળતા વ્યંગ દ્વારા-થવો જોઈએ નહિ. વૈદર્ભી રીતિ તરફના પક્ષપાતને લીધે તે દક્ષિણવાસી કે દક્ષિણાત્ય હોવા જોઈએ જ એમ કહી શકાય.

દૃડીના તથા પ્રસિદ્ધ ગ્રન્થો તે દશકુમારચરિત, કાવ્યાદર્શ અને અવન્તિમુન્દરીકથા. મૃચ્છકટિક તો શુદ્ધકનું લખેલું છે, દૃડીને તેની સાથે કશો સીધો સંબંધ નથી. ભિમ્પતીવ તમોજ્ઞાનિ એ શ્લોક તો ભાસના નાટકમાં પણ મળી આવે છે. તથા ગ્રન્થોનું જ કર્તૃત્વ તેને માટે પ્રસિદ્ધ છે. કહેવાયું છે કે:

“ત્રયોમયસ્રયો વેદાસ્રયો દેવાસ્રયો ગુણાઃ ।

ત્રયો દષ્ટિપ્રવચ્ચાશ્વ ત્રિપુ લોકેષુ વિદ્યુતાઃ ॥

કવિસમય-સંસ્કૃત કાવ્યમાં

અશાસ્ત્રીય, અસૌકિક, કે પરંપરાથી પ્રાપ્ત, જે અર્થને કાવ્યમાં કવિએ વણી લે છે તે કવિસમય. કદાચ એમ પ્રશ્ન થાય કે 'આ દોષ જોવા હોવાથી શા માટે કાવ્યમાં ગૂંચવણ યોગ્ય ગણાવેા જોઈએ?' ઉત્તર એટલો જ કે કાવ્યમાર્ગનો અનુચ્છ કરનારા કવિસમયને દોષરૂપ કેમ માની શકાય? પૂર્વકાળના વિદ્વાનોએ સદસ્તશાખાવાળા સાદ્ગ વેદમાં અવગાદન કરીને શાસ્ત્રોનું જ્ઞાન મેળવીને, દેશાન્તર કે દ્વીપાન્તરમાં પરિભ્રમણ કરીને જે જે વસ્તુનું જ્ઞાન મેળવ્યું તેને કાવ્યમાં વણ્યું; પછી દેશ કે કાલ પરિવર્તનને લીધે તે વસ્તુઓનું અન્યથા રૂપે પરિવર્તન થયું હોવા છતાં પણ પણ કવિઓએ તેમનું તેમ અસલ સ્વરૂપે મૂકવાનું ચાલું રાખ્યું તે કવિસમય. આ કવિસમય રાખે તેનું મૂળ સ્વરૂપ નહિ જાણનારાઓએ અને કેવળ પ્રયોગ તરફ દૃષ્ટિ રાખનારાઓએ વારંવાર વાપર્યો છે અને તેથી ભાષામાં રૂઢ થઈ ગયો છે.

કાર્ષક અર્થ પ્રથમથી જ પ્રાચીનોએ કવિસમય તરીકે સ્થાપ્યો છે. જ્યારે કાર્ષક અર્થ પરસ્પર પ્રસિદ્ધિ માટે ધૂતોએ પોતાનો સ્વાર્થ સાધવા પ્રવર્તાવ્યો છે. આ કવિસમય ત્રણ પ્રકારના છે :

(૧) સ્વર્ગને લક્ષમાં રાખતા, (૨) ભૂમિ કે પૃથ્વીને વિષય કરતા, (૩) પાતાલ સંબંધિના. ત્રણેમાં ભૂમિ સંબંધિના પ્રધાન છે કેમકે તેને પૂર્ણ રીતે વિકાસ માટે અવકાશ મળેલ છે. આ ભૌમના પણ જાતિ, દ્રવ્ય, ક્રિયા કે શુણ્ય રૂપ અર્થવાળા એમ ચાર વિભાગ પાડેલ છે અને આ ચાર ના ત્રણ પેટાવિભાગ નીચે પ્રમાણે પાડેલ છે: (ક) જે નથી તે છે તેનું

વર્ણન; (ખ) જે છે તે નથી એમ વર્ણન; (ગ) અમુક નિયમ બાધી દેવાનું-
આમ બુદ્ધિને લગતા કવિસમય બાર પ્રકારના છે. હવે વિગતથી આ બાર
તપાસીએ.

પહેલાં જ્ઞાતિ કે સામાન્યના ત્રણ પેટાવિભાગ જોઈએ : તેમાં
પ્રથમ 'જે નથી તે છે તેવું વર્ણન' : નદીમાં પથ્ર અને ઉત્પલ વગેરે,
સાધારણ જલાશયમાં હંસનિવાસ, ગમે તેવા પર્વત ઉપર સુવર્ણ કે રત્નની
ઉત્પત્તિ. ઉદાહરણ : મેઘદૂત શ્લોક નં. ૭૧.

બીજા પેટાવિભાગમાં વાસ્તવિક રીતે જે છે તે નથી એમ વર્ણન
કરવાનું, તે આ પ્રમાણે : વસન્ત ઋતુમાં માલતી વિકસે નહિ, ચન્દનના
વૃક્ષને ફૂલ કે ફળ નહિ અને અરોઝ ફળારહિત જ રહે. ઉદાહરણ જોઈએ..

માલતી વિમુખે ચૈત્રે, વિકસે પુષ્પ વૈભવઃ

આશ્ચર્ય ! જ્ઞાતિહીનોત્તે, સુમનો છે યયાં પ્રિય.

ત્રીજો પેટાવિભાગ નિયમ કરવાનો : અનેક સ્થળે જેની પ્રવૃત્તિ છે
તેનું એક જ સ્થાન પરત્વે આચરણ તેનું નામ નિયમ; જેમકે સમુદ્રમાં જ
મગર અને તામ્રપર્ણી નદીમાં જ મૌકિતકની ઉત્પત્તિ.

હવે દ્રવ્યના ત્રણ પેટાવિભાગ લઈએ. પહેલું જે નથી તે છે તેવું
વર્ણન :- અંધકારને મૂકીમાં લઈ શકાય કે સોપથી વીંધી શકાય અને
જ્યોત્સ્નાને ધડામાં ભરી શકાય. બીજો પેટાવિભાગ જે છે તે નથી એમ
વર્ણન કરવાનું : કૃષ્ણપક્ષમાં ચન્દ્રનું અજવાળું હોવા છતાં નથી એમ
વર્ણન અને શુકલપક્ષમાં અંધકાર હોવા છતાં છે જ નહિ એમ વર્ણન :

એકસરિખી છે જ્યોત્સ્ના, જે પક્ષ કૃષ્ણશુકલમાં;

એકતું શુકલ છે નામઃ ખરે પુરુષે મળે યથા.

દ્રવ્ય ત્રિયે નિયમ આ પ્રમાણે છે : મૂલય પર્વત એ જ ચન્દ્રનું
સ્થાન અને હિમાલયમાં જ બૂજપત્રની ઉત્પત્તિ.

ક્રિયારૂપ અર્થના ત્રણ પેટાવિભાગ લઈએ. તેમાં પ્રથમ ‘જે નથી તે છે એમ વર્ણન’: ચક્રવાકમિથુન રાત્રે જિજ્ઞાસુ તટનો આશ્રય કરે છે અને ચક્રાર ચન્દ્રકાનું પાન કરે છે. (૨) ‘જે છે તે નથી એમ વર્ણન’. દિવસે નીલ ઉત્પલનો વિકાસ થતો નથી અને નિશાનિમિત્તે શેકાસિકાકુસુમનું (પારિજાતનું) ન ખરું એમ વર્ણન. (૩) ક્રિયારૂપ અર્થનો નિયમ: ગ્રીષ્મમાં કાકિલકૂળનનો સંભવ હોવા છતાં પણ વસન્તમાં જ તેનું વર્ણન અને મયૂરની કેકાનું અને મયૂરના તુલનું વર્ષાઋતુમાં જ વર્ણન. હિંદાહરણ જોઈએ:

“આખ્યાયી આત્રાકુર રક્ત કંઠે ફૂલ રણો કાકિલ જે મધુરું,
મનસ્વિની માન હથે પ્રવીણ, જાણે યતો શબ્દ મનોજનો તે.”

(કુમારસંમત સર્ગ ૩, શ્લોક ૭૨)

કાન્તના ‘વસન્તવિજય’માં પણ આ કવિસમય સચવાયો છે:
“એસીને કાણુ જાણે કર્પાહ, પરજૂતિકા માન સ્વર્ગીય ગાય,
ગાળી નાખે હલાવી રસિક હૃદયને, વૃત્તિથી દાખ જાય.”

સાંભળ્યું મોહ પામીને હવે કાકિલ કૂળન:

પ્રિયા પંચમ વૃષ્ટિથી ન્હાવાનું ચાપ છે મન.”

“વર્ષા વિશે મોરનું તુલ જોને, સુરમ્ય ગોવર્ધનકંદરામાં.”

(સ્થુવંશ. ૬. ૫૧)

શુશ્રુના ત્રણ પેટાવિભાગ લઈએ:—(૧) જે નથી તે છે એવું વર્ણન: મયૂર અને હાસ ધવલ છે, અમર અને પાપ કાળાં છે અને ક્રોધ તથા અનુરાગ રાતા છે. (૨) જે છે તે નથી તેવું વર્ણન: કુન્દના કુડમલ તથા કામિનીના દાંતનું રાતાપણું, કમલમુકુલ વગેરેનું લીલાપણું, પ્રિયદ્યુ પુષ્પોનું પીળાપણું સુવિદિત છે છતાં પણ તેમ નથી એમ કવિઓ

વર્ણન કરે છે. (૩) ગુણનો નિયમ આ પ્રમાણે છે: સામાન્ય વર્ણન કરતી વખતે પણ માણિક્ય રાતાં જ હોય, પુષ્પ ધોળાં જ હોય અને મેઘ કાળા જ હોય.

હંસણી જેવી કીર્તિ જે સ્વર્ગ ગાજળમાં રમે.

હંસણી અને કીર્તિનું સામ્ય ધવલતામાં છે. આ પ્રમાણે ચાર પ્રકારના જૂમિ વિશેના કવિસમય છે.

દેવયાનીનું ભાવસંક્રમણ

કૈવિ 'કાન્ત' નાં મનોહર ખંડકાવ્ય 'કથ્ય અને દેવયાની' ના રહસ્યહ્રદય વિશે કે એ ઉકલની પ્રતીતિ માટેની સામગ્રી વિશે સાક્ષરવર્ષ ગ્રો. રા. વિ. પાઠક અને પ્રસિદ્ધ વિવેચક ગ્રો. મનમુખલાલ જવેરીનાં મન્ત્રાવલોકન મતભેદ હોય એમ બંનેનાં વિવેચનો વાંચ્યા અને વિચાર્યા પછી લાગ્યા વિના રહેતું નથી. પ્રસિદ્ધ વિવેચક રટોપદકં છૂટે કવિ શેલી માટે જે કથું છે તેવું જ કે તેથી અધિક કાર્ય કાન્તનાં કાવ્યોના હાર્દમાં ગુજરાતની 'કવિતાવિમુખ' જનતાને પ્રવેશ કરાવવામાં ગ્રો. પાઠકે કથું છે અને તે માટે ગુજરાત તેમનું ઋણી રહેશે. ગ્રો. પાઠકે કાન્તનાં કાવ્યોમાં રહેલા ભાવ કે મન્યન એવી સરસ, સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત કર્યા છે કે ભાવકને તેની પ્રતીતિ તરત જ થાય છે. કાન્તનાં કાવ્ય જેવાં મધુર અને પ્રાસાદિક છે તેવું જ ગ્રો. પાઠકનું વિવેચન હ્રદયગમ અને સરસ છે.

પોતાના હ્રદયમાં રહેલ ભાવના વિભાવન માટે અનેક સાહિત્યસ્રષ્ટાઓએ 'કથ્ય અને દેવયાની'ના કથાવસ્તુનો ઉપયોગ કર્યો છે. નાટ્યકલાકારો વિદ્ શ્રી. મુનશીએ એક 'પૌરાણિક નાટક'માં આ વસ્તુને વણી છે, અને ગ. બાદશાહજી રેડિયો માટે પોતે તેમાર કચેલ કૃતિમાં નથી જ રીતે ગૂંથ્યા છે, અને કવિવર રવીન્દ્ર દાકુરના એકાંકી નાટકના અનુવાદ 'વિદાય-આભિષાપ'માં આ જ વસ્તુને આકર્ષક રીતે મૂકવામાં આવી છે. દરેકની વસ્તુને સ્પર્શવાની, સ્પૃહ કરવાની અને રહસ્ય તારવવાની રીતિ નિરનિરાળી છે. કવિ બાદશાહજીની પંક્તિઓ રમૂતિમાં તરી આવે છે:

૧. અનુક્રમે, 'પૂર્વાભિષાપ'ના સંપાદનમાં તથા 'ચોક્કસ વિવેચનલેખો'માં.

"Of its own beauty is the mind diseased
And feters into false creation; where,
Where are the forms that sculptor's soul
hath seized ?

In him alone, Can Nature show so fair!"

અથવા 'એ રે કદા, આ હરનો પુકાર.'

પ્રો. પાકક લખે છે, "મુખ્યાના સાન્ત્વનમાંથી શૃંગારનો હૃદય મ્લેચ્છ બહુ જ સ્વાભાવિક અને સુંદર છે. 'ધરી હૈયા સાથે: સદય મ્લેચ્છ આસિંગન કયુ' " એ શ્લોકથી શૃંગારના વિભાવો સર થાય છે. પ્રો. જવેરી કહે છે, "મુખ્યાના સાન્ત્વનમાંથી શૃંગારનો હૃદય થાય છે એ. ખરું," -આટલું તો તે પશુ સ્વીકારે છે. — "પશુ ઉપર્યુક્ત શ્લોકમાં શૃંગારના વિભાવોના પ્રારંભને બદલે, પૂર્ણાકૃતિ થતી હોય એમ મને લાગે છે. શૃંગારનું સદૃશ; ખીજ અકલિત રૂપે દેવયાનીના હૃદયમાં કપારનું રોપાર્થ ગયું છે; કમના વર્તનને લીધે આ ખીજ વિકસતું જાય છે ને આ શ્લોકમાં તો એ ખીજમાંથી શૃંગારનો સમુદય થઈ જાય છે." ટૂંકમાં કહીએ તો જવેરીના મત પ્રમાણે પ્રેમનું ખીજ આ પ્રસંગ પહેલાં દેવયાનીના હૃદયમાં કપારનું રોપાર્થ ગયું છે, વિકસતું જાય છે, વિકાસ માટે અવકાશ શોધે છે અને આ પ્રસંગે તો, ખુલ્લી રીતે ઉઘાડા શૃંગારમાં પરિણમે છે. જ્યારે પ્રો. પાકકના મત પ્રમાણે કદા અને દેવયાની બંને નિર્દોષ રીતે સાથે રહે છે; આ કામ્યમાં પ્રણયેલ પ્રસંગે પ્રેમતાની અવહેલનાથી દેવયાની ખિન્ન થાય છે અને એને સાન્ત્વન આપતા પ્રેમતા અંકુરો રોપાર્થ જાય છે; સાન્ત્વન પછી જ શૃંગારની શરૂઆત થાય છે. એટલે કે આલંકારિકાની વાદ્યમાં કહીએ તો સ્થાયીભાવ રતિના કથન અને દેવયાની બંને આલંબન-વિભાવ બને છે અને સ્થાયી, શૃંગારરસની સામગ્રીની શરૂઆત થાય છે. વિભાવની પૂર્ણાકૃતિ જ પ્રો. જવેરીએ કહી છે. તે અહીં નથી, પશુ શરૂઆત છે એમ પ્રો. પાકકનું

મન્ત્ર્ય લેખી શકશે. જ્યાં પ્રો. પાઠક શૃંગારનો ઉદ્ધ જુએ છે ત્યાં પ્રો. ઝવેરી શૃંગારવિભાવોની પૂર્ણાકૃતિ થતી હોય એમ માને છે. બંને દેવયાનીને મુખ્યા લેખે છે પણ એ મુખ્યાના હૃદયના નિગૂઢ ભાવોને જુદી જ રીતે મૂલવે છે.

પ્રો. ઝવેરીનું વક્તવ્ય તેમના જ સંજ્ઞામાં તપાસીએ.

આદિ.....પ્રેમના વ્યાપક અને પતિતપારન સ્વરૂપનું દર્શન કાન્ત કરી રહે છે. એ પ્રેમ વિધાતાની વિષમ ઘટનાઓ સામે થતો, તરફડતો અને અંતે નિષ્ફળ થતો 'વસંતવિજય'નો કે 'ચક્રવાકમિથુન'નો પ્રેમ નથી.....દેવયાની જેવી શુરુપુત્રીના પ્રેમનો પડથો પાડી શકાય કે નહિ, એ પડથો ધર્મ છે કે અધર્મ, એ પડથો પાડતાં રૌરવ નરક મળશે કે ખીજું કંઈ, એ વિચાર જ ક્યને આવતો નથી. ક્ય ધુવાન છે, રસિક છે, સહૃદય છે. મુખ્ય દેવયાનીના કૌમારમાંથી તરવરતો શૃંગારનો સાદ તે સાંભળે છે ને ઝીંકે છે અને ચન્દ્રની મુભગ સાક્ષીએ દેવયાનીના અતીવ મુખ્ય પ્રાણોની સાથે પોતાના પ્રાણોનો યોગ કરે છે.

આ મન્ત્ર્ય કાવ્યવસ્તુ દ્વારા નીચે પ્રમાણે મૂકી શકાય: વિદ્યા આટલુંક ક્ય શુરુને ઘેર શુરુપુત્રી દેવયાનીની સાથે રહે છે; બંને સમવયસ્ક જેવાં છે; બંને સાથે ફરે છે, આનંદ કરે છે. ક્યમાં રસિકતા ને સૌંદર્ય બંને છે અને ધૌવન અવિરત-ધખાઈ રહ્યું હોવા છતાં તે સંયમશીલ છે. દેવયાનીના હૃદયમાં પ્રેમનું બીજ અકસ્મિત રૂપે રોપાઈ ગયું છે. એક વખત શરીની નિશામાં પ્રજ્વળાદિલી દેવયાની તે દિવ્યપ્રભા દેખાડવા ક્યને શોધી રહી છે અને દોડતી આવે છે. ક્ય અમુક સ્થળે અખ્યાતમચિતનનિમગ્ન બેઠો છે. ક્યના શોભીતા, સ્નિગ્ધ, ગોરા, ભરેલા અવયવો દેવયાનીની અંખમાં વસે છે. તેના ગાલે, નેત્રે, સકળ વદને ભાસતી દીપ્તિ દેવયાની જુએ છે. ક્ય પણ પ્રકૃતિસૌન્દર્યનું પાન ક્યે જતો હશે એમ દેવયાની માને છે પણ ક્ય તો નીચા નયન ઢાળી

રહ્યો છે. પોતાની નિરાશા દૂર કરવા દેવયાની ક્યનો હાથ પકડે છે અને વ્યોમસાગરને તટે વિદ્યુ-લક્ષ્મીનું મુખ જોવા ક્યને આમ-ત્રણ કરે છે. ક્ય એ સ્પર્શને તરછોડી નાખે છે. દેવયાનીનું વદન અનાદરથી ઉદાસીન બને છે. ક્ય જરા નીચું જુએ છે, બંનેની આંખો મળે છે. ધીમે રહીને ક્ય કહે છે :

અવસ્થાભેદનું, દેવી ! તને જ્ઞાન દીસે નહીં :

મુગ્ધ ! શું સમજે છે તું બાલભાવ બધા મઠી ?

ક્ય આમ શા માટે કહે છે ? અવસ્થાભેદનું જ્ઞાન સમ્પન્ન ક્ય શા માટે કહે છે ? બાલભાવ ન હોય તો ક્યમાં ક્યો ભાવ હશે ? દેવયાની આંખી ચર્ષ જાય છે, નિઃશ્વાસ નાખીને જાણી રહે છે. ક્યને પોતાના વચનની કઠોરતા સમજાય છે અને મૂંઝવણ ટાળવા,

રોતી હોશે અવનત મુખે એમ શંકા કરીને,

જાત્રી લીધી તનુ કટિ કને બાહુ સાથે ધરીને.

દેવયાનીના મનમાં અવસ્થાભેદની શંકાનું બીજ સંપાદ્ય ગયું છે; જે સ્પર્શની પોતે ના પાડી હતી તેથી અત્રિક ચમત્કારક સ્પર્શથી તે દેવયાનીને આશ્વાસન આપવાનું કરે છે.

‘ના, ના, ગમે તેમ તોય ક્ય તો ક્ય જ. કેવો ભયો છે બાપડો ?’ એવી કંઈક લાગણી દેવયાનીને થતી કટખી ચકાય.

“ક્યે કરેલા વિરોધે દેવયાનીના મુગ્ધભાવના પક ઉખેળવાનું શરૂ કરી દીધું હતું. તેથી ક્યના અત્યંત ઉત્કટ સ્પર્શે દેવયાનીના હૃદય પર બીજ જ અસર કરી. એ અસરને લીધે તેના મૌઞ્યમાં કોમારની દૂંપજો ફૂટી નીકળી.”

આ પ્રિ. ઝવેરીનું મન્તવ્ય એને વિશદ કરીએ. મુગ્ધાને ક્યના વિરોધે ખરું જ્ઞાન આપ્યું, અને ક્ય પણ તેથી આકર્ષાતો, કશે પણ વિચાર કર્યા વિના શૃંગારનો સમુદય ચર્ષ જાય એવું પ્રતીત કરવા લાગ્યો.

‘આ પ્રેમનું’ ‘પતિતપોવન’ સ્વરૂપ’ । શ્રી મુનશીનાં દેહલાંક પાત્રોની જન્મ કથા પણ જાણે દેવયાનીને કહેતો હોય, “તું અને હું, આપણે જગતની શ્રી પરવા છે? જગત ગમે તેમ કહેકે કરે, મેં તો તારા કીમારમાંથી તિરવરતો શૃંગારનો સાદ સાંભળ્યો છે. ચાલો ચન્દ્રની સુભગ, સાક્ષીએ આપણા પ્રાણોનો યોગ કરીએ.” દાર્દક બાળા Flirting કરતી હોય તેવું કથને. પહેલાં તો લાગ્યું હશે પણ જ્યારે પોતાના શબ્દોથી દેવયાનીને થતો આધાત તેણે જોયો ત્યારે તો પ્રેમના વ્યાપક સ્વરૂપને નિરખી તે પ્રેમમુગ્ધાના પ્રાણો સાથે પોતાના પ્રાણોનો યોગ કરવા તત્પર થયો. અત્યારે સુધી તો જાણે કે કથા સંસ્કૃત નાટકના ‘પ્રણિપાતલંધન’ને લીધે અપમાનિત થયેલ દાર્દક નાયકની માફક. ધીર રાખતો હોય અને પછી નાયિકાને થતા દૈન્યથી આકર્ષાય, તેમ પ્રેમના રથૂલ આવિર્ભાવમાં આનંદ માનવા લાગ્યો. શું સંભવશીલ કથા દેવયાનીના આકર્ષણને વશ બની ગયો? શું દેવયાની તરફથી તે કંઈક મૂચનાની રાહ જોઈ રહ્યો હતો?

પ્રો. ઝવેરી એક વિધાન કરે છે :

‘વિધિનાં દુર્જય વૈષમ્યનું વક્તવ્ય કાન્તના પ્રત્યેક ખંડકાવ્યમાં એક અથવા બીજી રીતે ભૂર્ત થયું છે. પ્રણયવૈષમ્યના એ વક્તવ્યને કાન્તે આલેખ્યું છે. અમુક વ્યક્તિને આપણે આહતાં હોઈએ છતાં એ વ્યક્તિ તરફથી પ્રેમનો પ્રતિધ્વનિ શા માટે નથી પડતો? આ પ્રશ્ન દેવયાનીના પૂર્વાર્ધમાં રજૂ થયો છે.

એટલે કે દેવયાની પ્રેમમાં છે અને એ પ્રેમના પ્રતિધ્વનિ જેવું કશું કથા તરફથી થયું નથી. આ પ્રો. ઝવેરીનું મન્તવ્ય.

પ્રો. પાઠકનું મન્તવ્ય તો એ છે કે “મુગ્ધાના સાન્તવનમાંથી શૃંગારનો ઉદય સ્વાભાવિક રીતે થાય છે.” શેનું સાન્તવન? શા માટે સાન્તવન? રા. બ. રમણલાઈ કહે છે:

“આ સર્વાનુભવરસિક કવિની રીતિ એવી છે કે પ્રસંગના ક્રમમાં આદિથી અન્ત સુધી એકે એક પ્રસંગને ભાવમય ચીતરવાને બદલે પ્રથમ સાદો પણ અદ્ભુત પ્રસંગ, પછી પ્રસંગથી સ્વતન્ત્ર ભાવ-વ્યંજન, પછી પ્રસંગમૂળ ભાવ-વ્યંજન, પછી પ્રસંગ એમ વિવિધ વર્ણનથી કાવ્યનો ઉદ્દાસ ક્રમશઃ કરીને અંતે ભાવ થોડો સૂચવી બાકીનો ગૂઢ રાખી હૃદ્યઅનિષ્ટ સૂચવ્યા વિના સાદા પ્રસંગથી તે પોતાનું કાવ્ય સમાપ્ત કરે છે.”

કાવ્ય-ફરી વાર તપાસીએ:

કાન્ત કાવ્યનો પ્રારંભ એકાદ પાત્રની ઉક્તિથી કરે છે અને એ રીતે વાચકોને પ્રારંભની પહેલી જ પંક્તિથી કાવ્યવસ્તુ તરફ આકર્ષે છે:

રજનીથી ઠરું તો મેં આજે એ લેખની નથી;

ક્યાં છો ? ક્ય ? સખે ! ક્યાં છો ? કેમહું દેખતી નથી ?

સ્વભાવસરસા દેવયાની મુહૂર્તે રાશીની દ્વિય પ્રમા દાખવવા શોધી રહી છે. સમગ્ર નભ અખી વર્ષા રહ્યું છે. આ વખતે

• થોડો મીઠો કુમુદ્વનનો માતરિશ્વા વહે છે.

ફીડતો જ્યાં તરલ અલકત્રેણિ, સાથે રહે છે:

બાલાને એ બ્યજન કરતો દાખવે આભિજલ,

• એરે નૃત્યે પદ રસિકનો અગ્રણી દક્ષિણાલ !

અહીં પ્રકૃતિ અને માનવજીવનના સંવાદરૂપે કાન્ત પ્રકૃતિની ભૂમિકા ચોજે છે. પ્રકૃતિનો ઉપયોગ માનવભાવનો પડથો પડવાના હેતુથી જ કાન્તે કરેલ છે. દેવયાનીને ‘સ્વભાવસરસા’ અને ‘બાલા’ કહી છે.

દોડતી દોડતી દેવયાની આવે છે અને ક્યને બેઠેલો જુએ છે. ‘અધ્યાત્મનિમગ્ન’ કય પ્રકૃતિસૌંદર્યનું પાન છરેતો હશે એમ દેવયાનીને યાંચ છે.

નિહાળે શું ? હા ! તો સફળ સમજું આગમનને.

તરત જ સમગ્રાય છે કે 'નીચી દૃષ્ટિ' અરર ! અવમાને ગગનને.'
કય પ્રકૃતિસૌન્દર્યનું પાન કરતો હોતો નથી એમ લાગતાં જ દેવયાની
તેનો કર સાહી કહે મીઠું.—

મુખ તો વિધુલક્ષ્મીનું જો, સખે ! આમ ના ધરે.

બંતે સમવયરક અને નિર્દોષ છે; દેવયાની કયને પ્રકૃતિસૌન્દર્યના
પાનમાં સહભાગી બનાવવા માગે છે; હોંચથી હાથ પકડે છે પણ કય
તેનો હાથ નીચો કરી નાખે છે. દેવયાનીની અવહેલના જોઈ, કવિ કહે છે કે
આંખા જેવો વિધુ પણ થયો દૈન્ય દેખી તમે લાં.

દેવયાનીનું મુખ ઉદાસ બની જાય છે; નીચા નમતા કયના વદનને
તે જુએ છે અને

જરા જોયું, ત્યાં તો અતિથય દિસે છે પ્રસરતી

કુમારીને લજ્જા, નયન પણ નીચાં જ ધરતી.

અહીં લજ્જા શબ્દને માટે પ્રો. પાટક યોગ્ય નોંધ લખે છે કે :

“આ શ્લોકમાં દેવયાનીના દૈન્યનું વિશેષ વર્ણન છે. આમાં લજ્જા
આવે છે તે શૃંગારલજ્જા એવો અર્થ લઈ શકાય નહિ. કર્તા દરેક
જગ્યાએ જ્યાં નવા ભાવનો ઉદય વર્ણવતો હોય છે લાં, ભાવ અને ભાષા
ઉપરના પોતાના વિરલ પ્રયત્નથી,...તે ભાવનો ઉદય, સ્થિતિ, ઉપચય વગેરે
દર્શાવે છે. અહીં શૃંગારી લજ્જાનું એક પણ કારણ નથી. શૃંગારભાવની
સ્થિતિ તો છેક કાબ્યના અંત નજીક, ‘શોભે જેવી.’ એ શ્લોકમાં થાય છે. આ
તો સાધારણ ભાષામાં જેને લાજ, શરમ, કહીએ છીએ તેનું વર્ણન છે.”

કયના હાથનો સ્પર્શ થયો માટે ‘શૃંગાર’લજ્જાનું અહીં વર્ણન
નથી. પણ જિલહું તળપદી કાઢિયાવાડી ભાષામાં કહીએ તો દેવયાની
‘ભોંઠી’, છાબીલી, પઠી જાય છે. ગુરુકન્યાનું દૈન્ય જોઈ ડરતો ડરતો
સંકાપપૂર્વક કય પોતાની અવરથાનો ખુલાસો કરવા કહે છે : કોઈ અવરથા
કેવી હોય, કોઈ કેવી હોય, તેનું તને લાન નથી. હે મુખે, બધાં મહીં

બાલભાવજ હોય એમ તું શું માને છે ? ‘અવસ્થાભેદ’ને બીજા કોઈ અર્થમાં ધટાવવાનો નથી. આ શબ્દો “દેવયાનીના મનમાં અવસ્થાભેદની શંકાનું બીજ રોપવા માટે નથી.” એટલે કે “દેવયાનીને કામવૃત્તિના બાનયુક્ત (sex-conscious) કરવાના હેતુ માટે ઉચ્ચારાયેલા’ કે ‘દેવયાનીના મુગ્ધભાવનાં પડ ઉખેળવાનું શરૂ કરવા’ માટે વપરાયેલા ન ગણી લેવા જોઈએ. પછીના સ્તોત્રમાં દેવયાનીનું દૈન્ય વધતું જતું વર્ણવ્યું છે :

આંસુ આઘ્યાં નહિ, પશુ બની બાલિકા છેકે જાંખી,
જામી યત્ને, વિવશ ચરણે, મર્મ નિઃશ્વાસ નાંખી.

‘સ્વસા જેવી’ ગણીને પોતે કદી દેવયાનીને દિલગીર કરેલ નહિ તેની કઠોર વચનથી આવી સ્થિતિ પોતે કરી છે તે જોઈને ક્યને પ્રથમ પશ્ચાત્તાપ થાય છે. ૨૫૪ શબ્દોમાં કાન્ત ‘સ્વસા જેવી’ કહી નિર્દોષતા જ દાખવવા ઇચ્છે છે; કેમ કહી શકાય કે “શંકારનાં બીજ રોપાઈ ગયાં હતાં અને અવસ્થાભેદના ભાવને લીધે કે ક્યે કરેલા વિરોધને લીધે મુગ્ધભાવનાં પડ ઉખેળવાનું શરૂ થઈ ગયું હતું ?”

દેવયાનીને સાન્ત્વન આપવા માટે ક્યને શબ્દ જડતા નથી, કયાઈ એન પડતું નથી; અને કદાચ નીચું મોઢું કરી રોતી હશે એમ માની, “જિયે લીધી તનુ કટિ કને બાકુ સાથે ધરીને.” હવે દેવયાનીએ રાણી રાખેલાં આંસુ પડવા માંડ્યાં અને તેથી ક્યના ગાલ લીંબયા. આ આંસુ સાથે તેનું દૈન્ય, વિમાનતા, અને અપમાનનો રોપ પશુ ખરી ગયાં અને દેવયાની ચન્દ્રની પ્રભા જેવું અદૃશ હારસ હસી. પછી તો,

ધરી હૈયા સાથે સદય મૃદુ આલિંગન કયું;

વહીને ઝાંઘેલી મધુર વદને ચુબન કયું.

ઉત્તરોત્તર સ્થિતિનું કેવી સ્વાભાવિક રીતે વર્ણન કયું છે ! પ્રથમ નિર્દોષતા, પ્રતિઝ્ઞા-દર્શનું હૃદયને દર્શન કરાવવાની કાવ્યાત્મક રસતારીતી

અવસ્થાભેદને લીધે થયેલ અવહેલના, અને દૈન્ય; ક્યનો પશ્ચાત્તાપ અને એકાએક સ્વયંસ્ફુરણાથી થયેલ અભિનય. આ અભિનયથી સાન્તવન ? ક્યાં છે ગંધ સ્થૂલ વાસનાની, કે કચે-કરેલ વિરોધને લીધે મુગ્ધભાવના પડે ઉખેળવાનું પણ ક્યાં છે ?

મુગ્ધાનું હર્ષે છવાયેલ વદન નિરખી કય હર્ષ પામે છે. મુગ્ધાના સાન્તવનમાંથી શૂગારનો ઉદય ખડ્ગ જ સ્વાભાવિક અને સુંદર છે :

રકુરે લાવણ્યનું શું આ પરિવર્તન અંગમાં :

રમતી રમણી ભાસે દિવ્ય નૃતન રંગમાં !

વિધાદ દૂર થયા પછીનું દેવયાનીનું ચિત્ર ખડું કરવા કવિ ઇચ્છે છે. માનસ સરોવરની હંસણીની સાથે વિમલ જલમાં નાચતી મૃણાલિની સાથે અને ચમકારા કરતી વીજળીની સાથે દેવયાનીની સરખામણી કરેલ છે.

શોભે જેવી શુચિ નિસરતી માનસેથી મરાલી,

વર્ષાકર વિમલ જલમાં નાચતી વા મૃણાલી;

ઓચિંતી વા તનુ ચમકતી મેઘથી જેમ વીજ,

ખાલા તેવી ખની ગર્ધ, ખરે અદ્ભુત સ્પર્શથી જ !

ગૌરવયુક્ત આલનું પહેલી પંક્તિમાં વર્ણન છે, હૃદય આનન્દથી નાચી રહ્યું છે તે બીજી પંક્તિમાં દર્શાવ્યું છે અને હર્ષ વ્યાપવાથી અલૌકિક કાન્તિ રકુરી રહી તે વીજના ચમકારથી સ્પર્ધ્યું છે. શુચિ અને વિમલ શબ્દથી શુદ્ધતાનો નિર્દેશ કર્યો છે. આમાં ક્યાં છે પ્રાણના પ્રાણોની સાથે યોગની વાત ?

કય સુંદરીની સરલતા જોઈ રહ્યો છે, પૂર્વના જ સ્ત્રોત 'તરે ને શોભાથી'નું કવિ પુનરાવર્તન કરે છે અને છેલ્લે.

વિશુદ્ધ રનેહનું જોડું વિશ્વસૌન્દર્યમાં વહે;

વિલાસી વિધુને તારા નભથી નિરખી રહે !

આમાં દુનિય પ્રણયવૈધમ્યનું આલેખન કાણુ જોઈ શકે ! આમાં
 “આપણે વ્યક્તિને આહતા હોઈએ છતાં એ વ્યક્તિ તરફથી આપણા
 પ્રેમનો પ્રતિધ્વનિ શા મારે પડતો નથી”-એ પ્રશ્ન જ નથી. મુગ્ધાનું
 સ્નાત્વન થતાં શૃંગારમાં ફેલી અગમ્ય રીતે સરી પડાય છે તેનું જ
 સુભગ દર્શન છે. પ્રથમાવતીર્ણતારુણ્યમન્મથા**સુસ્વોપાયપ્રસાદના-
 એવી મુગ્ધા તે દેવયાની, કવિકુલગુરુ કાલિદાસના વસન્તવર્ણનમાંની એક
 પંક્તિ યાદ આવે છે :

મુગ્ધત્વસ્ય ધ યૌવનસ્ય ચ સહ્યે મધ્યે મધુશ્રીઃ સ્થિતા ।

અર્થાન્તરન્યા

અર્થાન્તરન્યાસ એટલે શું ? પ્રથમ

અર્થ જોઈ લઈ એ — અન્યઃ અર્થઃ અર્થાન્તરન્યાસઃ

અર્થ તે અર્થાન્તરન્યાસ અને તત્ત્વ ન્યાસઃ

અર્થાન્તરન્યાસ. પ્રસ્તુત અર્થનું સમર્થન કરવા

અર્થનું સ્થાપન તે અર્થાન્તરન્યાસ. પ્રસ્તુત અર્થ

આ રીતે સમર્થનથી થઈ શકે છે. સમર્થનનો અર્થ

પંડિતરાજ જગન્નાથ કહે છે કે સમર્થનં નેત્રં

પ્રતિબન્ધક દ્વમિત્યમેત્ર હિતિ દ્વદ્વપ્રત્યયઃ । સમર્થન

એવા સંસાધને મિથાવનાર આ આમ જ છે એવો

“દાન્યાસ’કારસારસંગ્રહ”માં ઉદ્ભટ કહે છે કે :

સમર્થકસ્ય પૂર્વે યદ્વચોડન્યત્ય ન

વિપર્યયેણ વા સ્યાત્ હિ શબ્દોક્તયા

જ્ઞેયો છોડર્થાન્તરન્યાસઃ ।

સમર્થકે વાક્ય પહેલું મૂકવું અને જેનું સમર્થન

મૂકવું અથવા આથી કોઈની રીતે જેનું સમર્થન કરવું

અને સમર્થક પછીથી ‘હિ’ શબ્દ વાપરીને કે વાપર્યા

અર્થાન્તરન્યાસ. તેણે આપેલું ઉદાહરણ જોઈ જઈ એ :

તજાસ્તિ યજ્ઞ કુરુતે લોકો હાત્યન્તકાર્યિકઃ

ય શર્વોઽપિ મગવાન્ યદ્મમૂય સ્મ વર્તતે

એવું કેઈ જ નથી જે અત્યંત કાર્યપરાયણ લોક કરતો નથી; આ ભગવાન ચંકર પણ બહુનું રૂપ ધારણ કરે છે. ચંકરને બહુરૂપ ધારણ કરવાનું કેમ સંભવી શકે તે ચંકાનું નિરસન કરવા માટે સર્વમાન્ય, સિદ્ધાન્તવાક્ય, સમર્થક પહેલાં મૂક્યું છે. ‘દિ’ શબ્દનો પણ પ્રયોગ કર્યો છે. અસંભવિત ભાગતા વિશેષરૂપ અર્થના સમર્થન માટે સર્વમાન્ય-સામાન્ય સિદ્ધાન્તવાક્ય મૂક્યું તે અર્થાન્તર-ન્યાસ. કાવ્યાલંકારસારસંગ્રહ ઉપર દીક્ષા લખનાર ઇન્દુરાજને અર્થાન્તર-ન્યાસ અનુમાન જ લાગે છે. અનુમાન-વ્યાપ્તિવિશિષ્ટપસ્યમૈતાજ્ઞાનનાં બે મુખ્ય અંગો વ્યાપ્તિ અને પક્ષધર્મતા આમાં નિગૂઢ રીતે રહેલાં તે ગણે છે. ઉપરનું ઉદાહરણ આ દૃષ્ટિએ જોઈ જઈએ : (૧) કાર્યપરાયણ લોક ગમે તે કરે છે. (૨) ચંકર પણ કાર્યપરાયણ છે. (૩) માટે ચંકર પણ ગમે તે (બહુરૂપ લેવાનું) કરે છે.

ઇન્દુરાજના મત પ્રમાણે આમ આનો અનુમાનમાં સમાવેશ કરી શકાય. વાસ્તવિક રીતે ઇન્દુરાજની આ ફીલ વગૂઢ વિનાની છે કેમકે અર્થાન્તર-ન્યાસમાં રહેલ સમર્થસમર્થકભાવ તે અનુમાનમાં રહેલ વ્યાપ-વ્યાપક ભાવ કે કાર્યકારણભાવ કરતાં જુદો જ છે. એવા એમ ફલિત થયું કે અર્થાન્તર-ન્યાસનો અનુમાનમાં સમાવેશ થઈ શકે નહિ. અર્થાન્તર-ન્યાસનાં ઘટક તારવો બે છે:

(૧) સમર્થસમર્થકભાવ; (૨) સામાન્યવિશેષભાવ.

કવિકુલગુરુ કાલિદાસની સર્વ કૃતિઓમાં, મુખ્યતઃ મેઘદૂતમાં, અર્થાન્તર-ન્યાસનો પ્રયોગ વારંવાર જોઈ શકાય છે. પ્રો. ક્રાય કહે છે કે “Especially marked is Kalidasa’s skill in Arthantaranyasa, which consists in expressing in a general proposition an idea exhibited in a particular form in the preceding three lines of the stanza.” કાઈ પણ શ્લોકમાં પહેલા ત્રણ પાદમાં

વિશેષરૂપ અર્થને ચતુર્થપાદમાં સામાન્યરૂપ ઉક્તિમાં દર્શાવેલો તે અર્થાન્તર-ન્યાસ. આ અર્થાન્તર-ન્યાસના પ્રયોગમાં થયેલી ક્ષતિ ઉપરથી તો ‘કુમાર-સમ્ભવ’ના ૬ થી ૧૭ સર્ગો કાલિદાસની કૃતિ નથી એમ પ્રતિપાદન કરવા માટે પ્રો. કીચ કહે છે કે, “The continuation of Kumarasambhava shows clearly its unauthenticity by the feebleness of its effort at this figure.” (અર્થાન્તરન્યાસ)

પ્રથમ કાલિદાસના મેઘદૂતમાથી ઉત્પદરણુ સર્પએ :

“ધૂમ જ્યોતિ જળ પવનનુ માળધુ” મેઘ ક્યાં, ને
ક્યા સદેશા નિપુણગતિના લોકથી સર્પ જવાના ?
ઉત્સુકતાથી કઈ ન સર્પ તે પાચતો યક્ષ એને
કામાતુરો છવ-અછવના બેઠે બૂને સ્વભાવે”

(મેઘદૂત સ્તોક ૫ નું ભાષાન્તર-કવિ ન્દાનાશાય)

“જન્મ્યો વિશ્વે વિદિતકુલ તું પુન્કરાવતકેાને
જાણુ સ્વેચ્છારૂપધર તને ઇન્દ્રનો મન્ત્રિરાજ
તેથી તુને વિધિવશ પશો પાચુ હું રનેહી-મૂતો
અશ્વે સાડુ વિનબ્ધુ ગુણીને, નીચની દહાણુ કરતા”

યક્ષ મેઘને કહે છે કે “ઉત્તમકુલમા જન્મેલા તને, હું રનેહી-મૂતો
વિધિવશ પશો પાચુ છું” કેમકે સામાન્ય નિયમ એ છે કે યાજ્ઞા
મોષા વરમધિગુણે નાથમે સન્ધકામા ।

વિશેષના સમર્થન માટે ચતુર્થ પાદમાં સામાન્ય નિયમરૂપે મુકાયેલા
કાલિદાસની કૃતિઓમાથી બીજાં કેટલાક ઉત્પદરણોની નોંધ, સર્પએ

(૧) કિમિવ હિ મધુરુણાં મણ્ડન નાકૃતીનામ્ ।

(૨) સ્વાર્થાન્તર જ્ઞાતાં મુક્તરા પ્રણયિકિયૈવ ।

(૩) કિંવા હિ વસ્તુપ્રાદિતા પ્રસાદતે ।

ભાઈદરિનાં ચતકામાં પણ આવા પ્રકારનાં ઉદાહરણો મળી આવે છે :

- (૧) સ્વમાન જૈવં પરોપકારિણામ્ ।
- (૨) ન સ્વલ્લ વયસ્તેજસો દેવુઃ ।
- (૩) ન નિવિતાર્યાદિરમન્તિ ધીરાઃ ।

અહીં જે સામાન્ય નિયમ મુકાય છે તે વિશેષતા સમર્થન માટે છે પરંતુ આ સામાન્ય વિશેષમાંથી કેવા પ્રકારે નિષ્પન્ન થાય છે અથવા વિશેષ કેવી રીતે સામાન્ય સાથે સંજ્ઞાયેલું છે તે સ્પષ્ટપણે કહી શકાય તેવું નથી. S. H. Mollone કહે છે કે "There are always the possibilities of error. The original case may not have been examined with sufficient thoroughness or, applying the general rule which we derive from it, we may be mistaken in thinking that the new case really resembles the old. If the result of induction is uncertain, it is only for these reasons. The uncertainty arises not because we go beyond the present, but because experience is subject to the doubt of misinterpretation (mentioned above)." આ પ્રકારે સમર્થનના પ્રયાસ પ્રયાસરૂપે જ રહે છે; પ્રસ્તુતની સંલગ્નતા પૂરતું જ સમર્થન છે, પણ પ્રસ્તુતની વાસ્તવિકતા હંમેશાં નિઃસંદેહપણે સ્વીકારી લેવી જ પડે તે બનવું શક્ય નથી.

અર્થાન્તર-વાસમાં, સમર્થસમર્થકભાવ અને સામાન્યવિશેષભાવના અવરોધ રીતે ઘટક ઓછા છે. દષ્ટાન્ત, અસંકારમાં, પણ સમર્થન જેવું નથી.

પરંતુ સામાન્યવિશેષભાવ નથી; કાં તો બન્ને વિશેષ ઉક્તિઓ કે બંને સામાન્ય ઉક્તિઓ છે. રઘુવંશમાંથી દષ્ટાન્ત અલંકારનું એક ઉદાહરણ લઈએ:

“ભલે રહ્યા ભૂપ બીજા દુઝારો, ગણાય પૃથ્વી નૃપવંતી આથી:
નક્ષત્રતારા યદી પૂર્ણ તો ચે શોભે છ રાત્રિ રશ્મિના યદી જ.”

આ શ્લોકમાં આ રાગની જ પૃથ્વી નૃપવંતી છે એમ કહ્યું તે અને એવી જ હકીકત રાત્રિના દષ્ટાન્તથી દાખવી છે કે રાત્રિ ચંદ્રથી જ જ્યોતિષ્મતી કહેવાય છે. આમાં બંને વિશેષ ઉક્તિઓ છે અને બંને વચ્ચે બિમ્બ-અતિબિમ્બભાવ છે. આમ અર્થાન્તર-ન્યાસ દષ્ટાન્તથી જુદો પડે છે.

એક વધુ ઉદાહરણ વિચારણા માટે લઈએ:

અહન્નેકો રણે રામો યાતુષાનાનનેકસા : ।

નૂનં સહાયસંપત્તિમપેક્ષન્તે કલ્પેજિજ્ઞતા : ॥

એકલા રામચન્દ્રે અનેક રાક્ષસોને દણ્યા; ખરેખર બહારદિત સદાય-સંપત્તિની અપેક્ષા રાખે છે. અહીં પ્રથમાર્ધમાં વિશેષરૂપ કથન છે અને ઉત્તરાર્ધમાં સામાન્યથી સમર્થન છે પણ તે સમર્થન વૈધર્મ્યથી કર્યું છે. સાધર્મ્યથી સમર્થન કરવું હોય તો મહાત્માઓ સહાય વિનાના હોય તો પણ ઘૌર્ય દાખવે છે એમ કહેવું જોઈએ અને સંસ્કૃતમાં ઉત્તરાર્ધ “અવહાયા મહાત્માનો યાન્તિ કાંચનવીરતામ્” એમ મૂકવું જોઈએ.

આ પ્રમાણે અર્થાન્તર-ન્યાસમાં સમર્થન મુખ્ય છે પરંતુ તે સમર્થનમાં સામાન્યવિશેષભાવ હોવો જોઈએ; હિ સખ્દં વાપર્યો હોય તો શાખ્દ અને તેનો પ્રયોગ ન કર્યો હોય તો આર્ય અર્થાન્તર-ન્યાસ ગણાય. સમર્થન સાધર્મ્ય કે વૈધર્મ્યથી થઈ શકે છે.

કારણનું સમર્થન એવા બે બેદ અલંકારસર્વસ્વકારે આપ્યા છે તે યોગ્ય નથી. તે નીચેના શ્લોક ટાંકે છે:

યપુઃશાદુર્ભાવાદનુમિતમિદં જન્મનિ પુરા
: પુરાતે ન પ્રાયઃ ક્વચિદપિ ભવન્તં પ્રણતવાન્ ।
નમનુક્તઃ સંપ્રત્યહમતનુરપ્રેડપ્યનતિભાક્
મહેશ ક્ષન્તવ્યં તદિદમપરાધદ્વયમપિ ॥

અને કહે છે કે આ શ્લોક આલંકારિકાએ કાવ્યસિંગના ઉદાહરણ તરીકે સ્વીકાર્યો છે હવે બે આપણે કાર્યકારણભાવથી સમર્થનના સર્વસ્વકારે આપેલા બેદો સ્વીકારીએ તો આ શ્લોક અર્થાન્તરન્યાસનું જ ઉદાહરણ બને. “હું તમને પહેલાં નમ્યો નથી.” અને “હવે નમવાથી શરીરરહિત થતાં તમને નમી શકાય નહિ.” આ બંને વાક્યો અપરાધદ્વયરૂપ કાર્યનાં કારણ છે. આમ કાવ્યસિંગના વિષયમાં અર્થાન્તરન્યાસનું આક્રમણ થાય તેથી કાર્યકારણભાવથી સમર્થનના અર્થાન્તરન્યાસના બેદો સ્વીકારી શકાય નહિ.

‘કિરાતાજુનીય’ના ખીજા સર્ગના ૩૦ મો શ્લોક વિચારીએ :

સહસા વિદધીત ક્રિયામવિવેકઃ પરમાપદાં પદમ્ ।

યુજ્યતે હિ વિમૃદ્યકારિણં ગુણહૃદ્યાઃ સ્વયમેવ સંપદઃ ॥

અહીં, સંપત્તિનું વસ્તુ એ કાર્ય છે અને સહસા કોઈ કામ કરવું નહિ એટલે કે વિચારીને કરવું તે કારણ છે, વિચારીને કામ કરનારને જ સંપત્તિ વરે છે. આમાં કાર્યથી કારણનું સમર્થન થયું. વાસ્તવિક રીતે કાર્યકારણભાવથી સમર્થનનો અર્થાન્તરન્યાસમાં સમાવેશ કરી શકાતો નથી કેમકે તે કાવ્યલિંગ તરીકે સ્વીકાર્ય છે.

કૃતલાક આલંકારિકાએ “વિકસ્વર” અલંકાર સ્વીકાર્યો છે પણ તેનો સમાવેશ અર્થાન્તરન્યાસમાં જ થઈ જાય છે. વિશેષના સમર્થન માટે

સામાન્યનો ઉપન્યાસ હોવા છતાં ફરી સામાન્યતા સમર્થન માટે વિશેષનો ઉપન્યાસ તે ‘વિકસ્વર’ કુમારસંભવના પ્રથમ સર્ગનો પ્રસિદ્ધ શ્લોકો-
 ૨ શ્લોક જોઈએ :

અનન્તરત્નપ્રભવસ્ય यस્ય હિમં ન સૌમાગ્યવિલોપિ જાતમ્ ।

एकमे हि दोषो गुणसंनिपाते निमज्जतीन्दोः क्षिणेध्विवाद्भूः ॥

“અનન્તરત્નો તણી ખાણ, તેની લોપાય ના મુંદરતા દિમેથી”
 એ વિશેષ અર્થ છે અને તેનું સમર્થન “ફૂળે ગુણોથી નથી દોષ એક”,
 એ સામાન્યથી થયું છે; અને આ સામાન્યતા સમર્થન માટે ફરી વિશેષરૂપે
 ઉપમા મૂકી છે, “કલંક ધન્દુકિરણો મહી થુ.” આ વિકસ્વર નથી
 કેમકે અર્થાન્તરન્યાસ અને ઉપમાની સંસૃષ્ટિ જ છે. પૂર્વપક્ષ એમ
 કહીશ ફરી શકે કે પ્રથમ વિશેષનું સમર્થન કરવા માટે મુકાયેલું સામાન્ય
 અપ્રસિદ્ધ હોય તો એનું ફરી સમર્થન વિશેષથી કરવું પડે; આનો ઉત્તર
 એટલો જ કે અપ્રસિદ્ધ સામાન્યથી કદી પ્રથમના વિશેષ અર્થને સમર્થન
 મળે જ નહિ. આમ “વિકસ્વર” કાં તો એ અર્થાન્તરન્યાસ કે અર્થાન્તરન્યાસ
 અને ઉપમાની સંસૃષ્ટિરૂપ જ છે.

કેટલીક વખત સમર્થન જરૂરી નથી હોતું છતાં કરાયેલું હોય છે
 ત્યાં તે દોષરૂપ બને છે. કુમારસંભવના પ્રથમ સર્ગનો શ્લોક ૧૨ જોઈએ:

दिवाधराद्रक्षति यो गुहासु लीनं दिवाभीतमिवान्यकारम् ।

सुद्रेऽपि नूनं शरणं प्रपन्ने भमत्वमुचैःशिरसां सतीव ॥

અહીં પૂર્વાર્થ-“તમિસ્ર છાયું દિનના ભયે શું, ગુફા વિશે જેહ
 રવિથી રહે”-માં ઉત્પ્રેક્ષા અલંકાર છે; તેથી તે કદપના માત્ર છે,
 અસંભવિત વસ્તુ છે. “અસંભવિત અર્થનું સમર્થન કરવું ઉચિત નથી
 માટે આ સમર્થન ‘અનુચિતાર્થતા’ દોષ બને છે. વાગ્દેવતાવતાર
 કાવ્યપ્રકાશકાર આ શ્લોકનો ઉદ્દેશ્ય કરીને કહે છે કે:

તમસો દિવાકરાત્ ત્રાસ એવ ન સંભવતિ इति કુત્ત એવ તત્પ્રયોજિત-
મદ્રિણા પરિત્રાણમ્ । સમાવિતેન તુ રૂપેન પ્રતિભાસમાનસ્યાસ્ય ન કાચિદનુ-
પેપસિત્વનરતિ इति વ્યર્થ એવ તત્સમર્થનાયાં યત્નઃ ॥ ઉત્પ્રેક્ષિત વસ્તુનું
સમર્થન કરવું અનુવિયત છે.

શિશુપાલવધ, સર્ગ ૨, શ્લોક ૧૨, અર્થાન્તરન્યાસના ઉદાહરણ
તરીકે મૂકી આ ચર્ચા સમાપ્ત કરીશું.

મમ તાવન્મતમિદં શ્રૂયતામહં ધામપિ ।

જ્ઞાતસારોઽપિ સત્ત્વેકઃ સન્દિગ્ધે કાર્યવસ્તુનિ ॥

અંતરિક્ષ કે લેખકની સૂચિ

અપ્પય દીક્ષિત	૧૧૩
અભિનવગુપ્ત	૪૬, ૮૭, ૮૮
અલંકારસર્વસ્વકાર (૨૨મ્થક)	૧૭૨, ૧૭૩
અમ્બેયોપ	૧૦૦
આનંદવર્ધન	૧૩, ૧૪, ૨૩, ૨૪, ૨૬, ૩૦, ૩૧, ૩૩, ૪૧, ૫૦, ૫૧, ૫૨, ૫૪, ૬૪, ૬૬, ૭૭, ૮૧, ૮૩, ૮૪, ૯૨, ૧૦૨, ૧૪૧, ૧૪૩.
આનંદરાંકર મુખ	૧૬.
ઇન્દુરાજ	૧૬૯.
ઉદ્ભટ	૧૦૦, ૧૦૧, ૧૨૪, ૧૬૮.
ઉમારાંકર ભેરૂ	૬૫.
એબરકોમ્બી	૪૮, ૫૨, ૧૦૫.
હલાપી	૬૪, ૧૦૩.
હાન્ત	૬૪, ૬૬, ૧૧૦, ૧૫૬, ૧૫૮, ૧૬૦, ૧૬૨, ૧૬૩, ૧૬૫.
હાસાધિલ	૭૬.
હાલિદાસ	૪૮, ૫૫, ૬૧, ૬૨, ૬૩, ૧૦૪, ૧૦૬, ૧૧૬, ૧૨૮, ૧૬૭, ૧૬૯, ૧૭૦.
હામ	૬૬, ૧૭૦.
કુન્તાલ	૨૬, ૨૭, ૪૬.
કોરો	૨૬.
ગજેન્દ્ર ગડકર	૧૦૭.
ગ્રીનિંગ લેખર્ન	૧૭, ૬૮, ૮૨, ૮૩, ૯૮.

જગન્નાથ	૧૫, ૧૬, ૨૨, ૫૦, ૬૧, ૭૫, ૯૫, ૧૧૬, ૧૨૧, ૧૨૫, ૧૨૬, ૧૨૪, ૧૪૪, ૧૪૫, ૧૬૮.
જેન્સન	૧૧૦.
દગ્ગી	૧૪, ૧૫, ૨૨, ૪૬, ૪૮, ૪૯, ૬૨, ૬૧, ૧૦૦, ૧૦૧, ૧૨૪, ૧૩૩-૧૫૩.
ધર્મજય	૫૫, ૫૬, ૬૬.
ધનિક	૭૨.
ધ્વનિકાર	૨૨, ૨૩, ૩૦, ૩૧, ૩૨, ૩૩, ૩૫, ૩૬, ૪૧, ૪૬, ૫૦, ૫૧, ૫૬, ૫૯, ૭૮, ૮૦, ૮૨, ૮૭, ૯૧, ૯૬, ૧૦૪, ૧૦૫, ૧૨૧, ૧૪૧, ૧૪૩.
નરસિંહરાવ	૧૦૩.
નોર્મન હર્સ્ટ	૧૦૭.
ન્યાયાલય	૧૧૧, ૧૭૦.
P. S. Pattar	૧૦૧.
પાણિની	૧૩૬.
પ્રવરસેન	૧૪૦.
પ્રિયર્દ	૬૭.
પ્રેમાનંદ	૬૪, ૧૦૬.
બાઈરન	૧૫૮.
બાણુ	૪૬, ૬૬, ૧૦૬.
બાઈરાયણ	૧૫૮.
બેલવલકર	૬૫, ૬૨.
બ્રાહ્મિન ભે. એસ.	૧૧૧.

મહા નાથક ૮૮.

મહા નાથકનું ૫૬, ૭૦.

મહા ૨૩, ૨૪, ૪૦, ૪૬, ૫૪,
૬૩, ૬૬, ૭૭, ૮૩, ૯૧,
૧૦૦, ૧૨૬, ૧૪૧, ૧૪૫,
૧૪૬.

મહાદેવ ૧૭૧.

મહાદેવ ૭૮.

માનક ૧૪, ૨૧, ૨૨, ૨૩, ૨૪,
૨૫, ૨૬, ૨૭, ૨૮, ૪૬,
૬૨, ૬૧, ૧૦૦, ૧૦૧,
૧૩૪, ૧૩૩, ૧૩૬, ૧૪૦,
૧૪૧, ૧૪૨, ૧૪૬, ૧૪૬,
૧૪૩, ૧૫૧.

માનક ૫૪, ૧૫૩.

માનક ૧૬, ૨૧.

માનકનું ૨૨૧ ૧૪૮-૧૬૨.

માનક ૧૩, ૧૪, ૧૭, ૧૮, ૨૦,
૨૧, ૨૨, ૩૩, ૩૪, ૩૬,
૫૦, ૬૪, ૭૭, ૮૧, ૮૭,
૯૧, ૯૨, ૧૧૬, ૧૫૧,
૧૫૨, ૧૭૪.

માનક ૧૫૮.

માનક ૬૩.

માનક માનક ૪૬.

માનક ૪૨, ૮૦, ૮૪, ૯૦, ૯૮.

માનક ૧૭૧.

માનક ૧૩૬.

માનક નીચે ૧૬૨.

માનક માનક ૧૪૮.

માનક માનક ૨૨, ૪૩.

માનક માનક ૫૪, ૧૭, ૨૬, ૩૧, ૩૬,
૪૦, ૪૪, ૭૮, ૮૬, ૧૪૮-
૬૦, ૧૬૧, ૧૬૪.

માનક ૮૮.

માનક ૧૪, ૨૫, ૧૦૦.

માનક ૬૬.

માનક ૫૩.

માનક ૮૩.

માનક ૧૫, ૨૧.

માનક ૧૪, ૨૧, ૨૨, ૨૩, ૨૪,
૨૫, ૪૬, ૬૩, ૬૧, ૬૨,
૧૦૦, ૧૦૧, ૧૪૨, ૧૪૩,
૧૪૫, ૧૫૦.

માનક ૬૪.

માનક ૩૧, ૬૬.

માનક ૧૫, ૨૧, ૩૪.

માનક ૧૭, ૧૮, ૧૯, ૨૦, ૨૨,
૨૩, ૪૬, ૫૦, ૭૨, ૭૩,
૭૫, ૮૭, ૧૪૪.

માનક માનક ૧૧૩.

માનક ૩૮.

માનક ૮૩.

માનક ૧૫૩.

માનક ૧૫૮.

માનક ૫૬, ૫૮, ૭૧.

માનક ૧૬, ૭૧, ૮૮, ૧૦૫.

માનક માનક ૮૮.

માનક માનક ૨૩.

માનક ૧૫, ૨૧.

અંશ કે કૃતિની સૂચિ

અવન્તિસુંદરીકથા ૧૫૩.
 ઉત્તરરામચરિત ૫૫.
 ઋગ્વેદ ૧૦૬.
 એકાવલી ૩૪, ૬૬.
 એન એપ્રોચ ટૂ પોએટ્રી ૪૨, ૮૦, ૯૦.
 એઆદરણ ૬૪, ૬૫.
 કાર્કબરી ૪૬, ૬૬, ૧૦૬.
 કાવ્યકારેતુક ૪૭, ૧૩૩.
 કાવ્યપ્રકાશ ૧૩, ૧૭, ૩૪, ૩૬, ૪૭,
 ૫૦, ૭૩, ૭૮, ૮૬, ૧૩૧,
 ૧૩૩, ૧૫૧.
 કાવ્યમીમાંસા ૨૨, ૪૭.
 કાવ્યાદર્શ ૧૫, ૪૬, ૪૭, ૪૮, ૬૨,
 ૧૩૩, ૧૫૩.
 કાવ્યાનુસાસન ૪૭.
 કાવ્યાલંકાર ૨૫, ૨૬, ૧૩૭, ૧૪૦,
 ૧૪૨, ૧૪૭.
 કાવ્યાલંકારસારસંગ્રહ ૪૭, ૧૬૮,
 ૧૬૯.
 કાવ્યાલંકારસૂત્રરૂપિ ૪૭, ૧૪૩.
 કિરાતાબુનીય ૧૩૭, ૧૭૩.
 કુમારસંભવ ૫૭, ૮૧, ૮૨, ૧૨૮,
 ૧૫૬, ૧૭૦, ૧૭૪.
 ક્રોધનો લાડકવાયો ૬૭, ૬૩.
 ચક્રવાકમિથુન ૧૬૦.
 ચિત્રમીમાંસા ૧૧૩.
 દ્રૌપદીન ધન લિટરરિ એપ્રિસિએશન
 ૧૦૨.

છંદોવિચિતિ ૧૩૫, ૧૫૩.
 ચિત્રચિત્ર ઓવ રસ અન્દ ધ્વનિ ૩૮.
 ચોડા વિવેચનચેખા ૧૫૮.
 દશકુમારચરિત ૧૫૩.
 દશપદ ૫૬, ૬૮, ૬૯, ૭૧.
 દેવયાનો ૧૧૦, ૧૫૮-૧૬૭.
 દ્વન્ધ્યાલોક ૩૧, ૩૫, ૪૦, ૪૬, ૫૦,
 ૫૨, ૫૬, ૬૦, ૭૩, ૧૪૫.
 નળાખ્યાન ૧૦૬.
 નાગાનન્દ ૫૮, ૭૪, ૭૫.
 ન્યૂ બેરિંગ્ઝ ધન ઇન્ડિયા પોએટ્રી ૫૩.
 પરાક્રમની પ્રસાદી ૧૦૬.
 પૂર્વાલાપ ૧૫૮.
 પ્રતાપરુદ્રપરોબુધણ ૩૪.
 પ્રતિમા ૫૫.
 પ્રિન્સિપલ્સ ઓવ લિટરરિ ક્રિટિસિઝમ :
 (એબરહોમી) ૫૨, ૧૦૫.
 „ (રિચર્ડ) ૮૮.
 બારણે બારણે બુદ્ધ ૬૫.
 બિલ્લમંગળ ૬૪, ૧૦૨.
 બુદ્ધચરિત ૧૦૦.
 બુદ્ધકથા ૧૫૩.
 ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર ૨૩, ૧૩૬.
 મદાવીરચરિત ૫૭, ૭૪.
 મુદ્રારાક્ષસ ૭૦.
 મૃગ્ધર્મિક ૧૫૩.

ମେଧହୃତ	୪୮, ୧୫୫, ୧୬୬, ୧୭୦.
୧-୧୫୫	୧୦୪, ୧୧୨, ୧୩୦, ୧୫୬, ୧୭୨.
୧୫୫	୭୨, ୯୪, ୯୫.
୧୫୫	୫୬.
୧୫୫	୧୫, ୧୧୯, ୧୪୪, ୧୬୮, ୧୭୨.
୧୫୫	୧୦୦, ୧୦୮.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୬, ୧୭୦, ୧୮୮, ୧୯୯, ୨୦୦.
୧୫୫	୧୫୫.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.

୧୫୫	୫୬, ୫୭, ୭୦, ୭୨, ୭୩, ୯୪.
୧୫୫	୧୮.
୧୫୫	୩୬, ୫୫, ୫୬, ୧୪୮.
୧୫୫	୧୫୫.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.
୧୫୫	୧୫୫, ୧୬୦.

૩૪	૭	કહેવાય	કહેવાય
"	૧૩	મમ્મટ	મમ્મટ
"	૧૪	સંબંધ	સંબંધથી
૩૫	૧૭	છે કે	છે
૩૬	૨	પ્રસિદ્ધો	પ્રસિદ્ધો
૩૭	૩	ચન્દ્રાદ્યો	ચન્દ્રાદ્યે
૩૮	૨૧	શૃંગારે	શૃંગારે
"	૨૨	રૂપકા	રૂપકા
"	૨૩	શૃંગાર	શૃંગાર
૪૧	૮	કાવ્યાનુકારો	કાવ્યાનુકારો
૫૧	૨	સ્થાણુખનન	સ્થાણુખનન
૫૪	૧૨	તૈ	તૈઃ
૫૬	૧૮	કથાઈ	કથાઈ
૫૯	૮	ગણાય	ગણાય એ કેવળ પારિ- ભાષિક છે;
૬૪	૧૭	પરતંત્રેણ	પરતંત્રેણ
૬૫	૧૯	ઓજસપ્રસાદાલ્ય	ઓજ.પ્રસાદાલ્યા
૬૮	૬	કરતાં	કરતા
૭૩	૧૦	હેમવર્ણા	હેમવર્ણો
૮૨	૧૬	૦	૦
૮૪	૧૮	દર્શિ	દર્શિભિ
"	૧૮	સમિમિથ્રાઃ	સમિથ્રા.
૯૦	૭૯લી	બીએ	એબી
૧૦૫	૧૯	સાધકમ્	સાધનમ્
૧૦૬	૬	દામ્ના	દામ્નો
૧૧૦	૧૧	‘કવ્ય અને દેવયાની’	‘દેવયાની’
૧૧૩	૬	મેદાત્	મેદાત્